REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXV. Band. 1. und 2. Heft.



BERLIN W. 35

VERLAG VON GEORG REIMER

1902

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Franz Xaver Kraus †.

November vorigen Jahres war es, als ich von Kraus Abschied nahm und ihm besten gesundheitlichen Erfolg wünschte für die italienische Reise, die er anzutreten im Begriffe stand. Er hatte einen guten, verhältnissmässig schmerzfreien Tag gehabt und nach langer — wer ihn gekannt, weiss wie genussreicher — Unterhaltung ging er in seinem Zimmer auf und ab, um sich ein wenig Bewegung zu machen. Er sprach von weitreichenden litterarischen Plänen und war dabei so frisch, dass ich voller Hoffnung für ihn wegging, ahnungslos, dass ich ihn nicht wiedersehen sollte. Sein altes Leiden, eine Arthritis, die er sich 1893 in Italien geholt hatte, plagte ihn wohl sehr und es hatten sich im letzten Jahre Magenblutungen dazugesellt. Wie gebrechlich er aber auch manchmal aussah, man vertraute auf seine offenbar zähe Natur und seinen starken Willen zum Leben, wusste man doch nicht, dass ein neues, unerbittliches Leiden hinzugetreten war. Und so war es wie ein Blitzschlag aus nur leicht bewölktem Himmel, als plötzlich die Kunde von seinem Tode eintraf. Mehrere starke Magenblutungen waren nach Weihnachten eingetreten, die letzte hat am 28. December seinem Leben ein Ende gemacht. Seinem Wunsche entsprechend wurde die Leiche nach Freiburg zurückgebracht und am 6. Januar des neuen Jahres in heimathlicher Erde bestattet.

Deutsche Wissenschaft und deutsches Geistesleben hatten einen schweren Verlust zu beklagen. Mit F. X. Kraus ist ein Mann dahingegangen, dessen Bedeutung in keine Rubrik einzuordnen ist. Auf allen Gebieten der Wissenschaft, in denen er wirkte, hat er rasch eine der ersten, vielfach auch die erste Stelle eingenommen. Er war Kirchenhistoriker und ein berufener Beurtheiler konnte in seinem Nachrufe ihn mit Recht den glänzenden Namen eines Möhler, Döllinger, Hefele, Hergenröther anreihen und aussagen: an Grösse des Talentes steht er Döllinger am nächsten, an Vielseitigkeit der Begabung und der wissenschaftlichen Arbeit übertrifft er ihn. Er war christlicher Archäologe und seit de Rossi's Hingang wohl unbestritten der erste seines Fachs, er hat als Kunsthistoriker eine hochbedeutende und eigenartige Stellung eingenommen, auf die wir näher einzugehen haben, als Epigraphiker hat er die Grundlage gelegt zu dem uns leider noch immer fehlenden Handbuch dieser Hülfs-

wissenschaft. Mit seinem grossen Dantewerk hat er eine glänzende, zusammenhängende Darstellung alles dessen gegeben, was die rastlose Danteforschung an Wichtigem zu Tage gefördert und die Gestalt des grossen Florentiners uns in ganz neuer Beleuchtung gezeigt — er selbst, seit Scartazzini's Tode, der allein mit ihm um diese Palme ringen konnte, die hervorragendste Gestalt in der Menge derer, die sich um das Verständniss des Dichters mühen; auch auf anderen Gebieten war er ein Litterarhistoriker von ausgebreitetstem Wissen und geistreicher Beobachtung. Neben dem Gelehrten steht der Schriftsteller Kraus, dessen Essays einen eigenen Platz in der deutschen Litteratur verdient haben und der in ihnen, wie in den vielberufenen Artikeln der Beilage der Allgemeinen Zeitung sich als Meister deutschen Stiles gezeigt hat; der Kirchenpolitiker endlich, dessen Name ein Programm bedeutete und — worüber zu reden noch nicht die Zeit — der Staatsmann, den die Herren vom Metier wohl schätzten. Ueber all' das Einzelne hinaus eine ausgeprägte Persönlichkeit, deren Eindruck sich niemand entziehen konnte, zumal da das höchst charakteristische Aeussere denselben mächtig unterstützte. Kurz, eine Erscheinung, deren gesammte Bedeutung auch nur zu skizziren auf einigen Seiten ganz unmöglich ist, auch wäre das Repertorium nicht der richtige Ort dafür. Dagegen geziemt es, kurz über seinen Lebenslauf zu berichten und seiner Arbeiten für unsere engere Wissenschaft zu gedenken. —

Franz Xaver Kraus wurde am 18. September 1840 in Trier geboren; sein Vater, offenbar ein allseitig gebildeter Mann, war seines Berufs Zeichenlehrer und Maler. Die Geschichte und die Monumente seiner Vaterstadt haben ihn früh interessirt — man möchte beinahe sagen, sie haben seinem Geiste die Richtung gegeben. Antike, Altchristliches, die Kunst des Mittelalters, sie konnte der Knabe an Ort und Stelle studiren und es will uns wie ein Vorzeichen bedünken, dass der vielberufene deutsche Kirchenpolitiker des XVIII. Jahrhunderts, Nikolaus von Hontheim (Febronius), hier seine Wirksamkeit entfaltet hatte, so wenig Kraus sich auch mit dessen Ansichten einverstanden erklärte. An seiner Vaterstadt hat er mit treuer Liebe gehangen, wie an dem ganzen schönen Mosel- und Rheinlande, als Beweis dessen hat er Trier seine Sammlungen und den grössten Theil seiner Bibliothek vermacht, worunter die äusserst werthvolle Dantebibliothek und eine umfassende Sammlung Treverensia. An der Liebfrauenschule und dem Gymnasium zu Trier erhielt er seinen ersten Unterricht. Schon früh scheint sich in ihm der Drang zu schriftstellern geregt zu haben: wir hören, dass der Zehnjährige bereits Tagebuchaufzeichnungen und Gedichte gemacht hat. Eine Reihe von Gelehrten und Liebhabern, die in dem Hause seiner Eltern verkehrten, wie der Domcapitular v. Wilmowsky, der belgische Baron de Roisin, der Architekt F. W. Schmidt — kurze Zeit war auch A. Reichensperger in Trier — sind auf den Heranwachsenden von Einfluss gewesen, in den Ateliers der Maler G. Lasinsky und J. Kieffer hat er früh Eindrücke von

Kunst empfangen, die noch auf seine späteren Anschauungen bestimmend wirkten. Es war die Zeit der Nachblüthe der Romantik, ein Hauch ihres Geistes ist auch in den spätesten Schriften Kraus' zu verspüren. — 1858 trat der Jüngling in die theologische Lehranstalt seiner Vaterstadt ein, bald darauf ging er auf anderthalb Jahre als Hauslehrer in eine vornehme französische Familie der Normandie, die, soviel ich weiss, in nahen Beziehungen zum Grafen Montalembert stand. Dieser Aufenthalt ist für seine Entwicklung in jeder Hinsicht von grosser Bedeutung gewesen: hier legte er den Grund zu seiner intimen Vertrautheit mit französischer Sprache und Litteratur. Den echten Sohn der Rheinlande mit dem lebhaften Geiste, der im höchsten Maasse das war, was die Franzosen „curieux" nennen, mussten unsere westlichen Nachbarn stets anziehen. Wie er in seiner kirchlichen Richtung nicht zu verstehen ist ohne Kenntniss des Zusammenhangs mit den französischen liberalen Katholiken, mit Montalembert, Lacordaire, Dupanloup u. a., so ist auch der Kunsthistoriker bei den Rio, Ozanam, Didron, Caumont in die Schule gegangen; der Verkehr mit hervorragenden Franzosen, Besuche des „dolce Parigi", wie er häufig Paris nannte, gehörten stets zu seinen grössten Freuden. So hat er auch in seinen Essays bei uns eine Art eingeführt, die in ihrem Gemisch von stupender Gelehrsamkeit und geistreicher Plauderei jenseits des Rheines zu Haus ist. So deutsch er dachte, die Art, wie er seine Erudition zeigte, erinnerte etwas an französische Gelehrte geistlichen Standes, wie man auch unter dem Eindruck seiner „Causerie" ihn gerne mit geistvollen französischen Prälaten des Ancien Régime vergleichen mochte.

Nach Deutschland zurückgekehrt, promovirte er 1862 zu Freiburg in der Philosophie, nach zwei weiteren theologischen Studienjahren im Priesterseminar zu Trier erhielt er die Weihen, im folgenden Jahre erwarb er den theologischen Doctorhut wieder in Freiburg. In den beiden Promotionsschriften behandelte er die merkwürdige, gewissermaassen zwischen zwei Welten stehende Gestalt des Synesius von Cyrene. Vorher und, so viel ich weiss, auch nach der Promotion hat er in Bonn bei Ritschl und Jahn philologische Studien getrieben. Bis an sein Lebensende sprach er mit warmer Anhänglichkeit von diesen grossen Lehrern; des Vortheiles, den ihm die sichere Beherrschung philologischer Methode bot, war er sich stets bewusst; in Bonn entstand damals schon der später ausgeführte Plan einer Inschriftensammlung. 1866—1872 lebte er als Kaplan in Pfalzel bei Trier. In diese Zeit fielen eine Studienreise nach Paris, wo er unter Anderem mit Gratry, Cochin, Falloux, de Broglie zusammenkam, sowie Reisen nach Rom: besonders wichtig für seine Geistesrichtung war sein Aufenthalt in der ewigen Stadt zur Zeit des vaticanischen Concils und seine sehr regen Beziehungen zu Lord Acton und Döllinger. Schon dem Kaplan in Pfalzel sind damals vertrauliche Missionen geworden, die ihm einen Einblick in das Räderwerk der Politik gestatteten. Zugleich entfaltete er eine ausgedehnte

litterarische Thätigkeit, in der die Grundlinien seines künftigen Schaffens angedeutet sind. Als Zwanzigjähriger hat er mit der Uebersetzung eines Handbuches der geistlichen Gelehrsamkeit von Hemel angefangen, es folgten zahllose theologische Aufsätze und Ausgaben, darunter eine solche der Werke des Thomas a Kempis; zu ihm, wie zu den andern grossen Mystikern stand Kraus zeitlebens in einem geradezu persönlichen Verhältniss. Mit seinen Schriften wandte sich der junge Autor indess immer mehr der christlichen Archäologie zu, dem Studium der Kirchengeschichte durch die Monumente, dem er eine gleichberechtige Stellung neben den älteren theologischen Disciplinen im Hochschulunterricht zu erringen wusste. Aus den Monumenten die Gedanken und Gefühle der Jahrhunderte, die Wandlungen der religiösen Vorstellungen abzulesen, das war der eigentliche Zweck seiner archäologischen und kunstgeschichtlichen Arbeiten. Es erklärt sich daher, dass es ihm stets mehr auf den Inhalt der Kunstwerke, als auf Stilgeschichte und Stilkritik ankam, seine ganze Betrachtungsweise stand so in diametralem Gegensatz zu der heute überwiegenden. Die Bedeutung Kraus' für unser Fach beruht aber nicht zum Geringsten darin, dass er von Grund aus Theologe war und dadurch neue Wege und Aussichten eröffnen konnte, die sonst verschlossen blieben.

1872 wurde Kraus als ausserordentlicher Professor für christliche Archäologie an die neugegründete Kaiser Wilhelms-Universität in Strassburg berufen, im gleichen Jahr begann sein Lehrbuch der Kirchengeschichte zu erscheinen, das seiner Freimüthigkeit wegen vielfach Anstoss erregte und besonders durch die zweite, im Ton verschärfte Auflage ihm zahlreiche Widerwärtigkeiten eintrug; ein Umstand, der wohl mitbestimmend dafür war, dass er sich immer mehr der „monumentalen“ Kirchengeschichte widmete. War die 1873 erschienene Roma sotteranea im Wesentlichen nur eine Bearbeitung des Werkes von J. Spencer Northcote und W. R. Brownlow, so ist das Buch in der zweiten Auflage (1879) im grössten Theile Kraus' selbstständige Arbeit; auch heute wohl noch die beste Darstellung des unterirdischen Rom. In Strassburg begann er dann die Kunsttopographie von Elsass-Lothringen, die in vier Bänden 1877 bis 1892 erschien, eine gewaltige Arbeit, die der eine Mann in kaum erobertem Lande mit zum Theil feindlicher Bevölkerung geschaffen und zugleich ein neues, kühnes Unternehmen. Wohl waren die Inventare des Regierungsbezirks Kassel, der Provinz Hannover und Hessen-Nassau's vorausgegangen, das Kraus'sche Werk bewies aber zum ersten Male, dass es möglich sei, die gesammten Kunst- und Alterthumsdenkmäler eines grossen Landes in verhältnissmässig kurzer Zeit zu bearbeiten. Die Mängel, die dem Buche anhaften, sind aus den schwierigen Umständen, unter denen es entstand, leicht zu begreifen. Kraus war unterdess als ordentlicher Professor der Kirchengeschichte nach Freiburg i. Br. übergesiedelt, und trat hier sofort dem Plan einer Denkmälerstatistik Baden's näher, der 1887 zur Ausführung kam. Die ersten drei Bände folgten rasch auf einander, dann verlangsamte sich das Tempo in Folge der un-

geheuren Arbeitsüberlastung des Verfassers und des oben genannten Leidens, das jede Bewegung erschwerte. 1901 kam der Band Lörrach heraus, der letzte Band (Landkreis Freiburg), an den der Verstorbene noch die Hand gelegt, befindet sich im Drucke und wird demnächst erscheinen.

Kraus' Begabung und universalhistorische Bildung zwangen seinen Blick immer wieder auf die grossen Zusammenhänge, seine rastlose Arbeitslust und seine geradezu unglaubliche Arbeitskraft liessen ihn stets neue, umfassende Pläne concipiren und ausführen. So begann er zugleich mit obigen Werken die Vorarbeiten zu einer Realencyklopädie der christlichen Alterthümer, welche er unter Mitwirkung von Fachgenossen 1882—1886 herausgab, die aber zu drei Vierteln von ihm allein geschrieben ist. Sie übertrifft durch Gründlichkeit und Kritik alle ähnlichen Leistungen anderer Länder und ist heute noch die Grundlage der Studien auf diesem Gebiete, auch dem Kunsthistoriker ein unentbehrliches Hülfsmittel. Wer je damit gearbeitet, weiss, welche unendliche Fülle von Wissen darin aufgespeichert ist. Es bleibt daher sehr zu bedauern, dass der Tod die beabsichtigte zweite Auflage und Neubearbeitung verhinderte und es wäre dankbar zu begrüssen, wenn eine jüngere Kraft den Plan aufnähme und zu Ehren des Dahingegangenen durchführte. Dieser Arbeit folgten 1890—1893 die „Christlichen Inschriften der Rheinlande“, zu deren Herausgabe bereits Ritschl seinen jungen Schüler angeregt hatte und die der Mann auf der Höhe seines Ruhmes unternahm, „in der Ueberzeugung, dass eine den heutigen Anforderungen der epigraphischen Kritik entsprechende Veröffentlichung der Inschriften für ganze Abschnitte der mittelalterlichen Kirchen- und Kunstgeschichte erst eine gesicherte Grundlage zu schaffen im Stande sei.“ Leider warf auch auf dies Werk die Krankheit ihre Schatten und so mussten die Prolegomena, die als eine zusammenfassende und detaillirte Einführung in das in Betracht kommende Material gedacht waren, ungeschrieben bleiben. Aber auch so ist das Buch, mit grösster Akribie gearbeitet, im höchsten Grade geeignet, den beabsichtigten Zweck zu erfüllen.

Neben diesen grossen Werken gingen zahlreiche kleinere Arbeiten einher, die, alle an einem wichtigen Punkte einsetzend, unsere Kenntniss der mittelalterlichen Kunst in höchstem Grade förderten. Berücksichtigt man dazu noch die unzähligen Aufsätze und Essays kirchenpolitischen, historischen und litterargeschichtlichen Inhalts, welche in der Deutschen Rundschau, der Rassegna nazionale, der Allgemeinen Zeitung u. a. erschienen und alle von einer ungeheuren Weite des geistigen Horizontes Zeugniss ablegten, so staunt man über diese Leistungsfähigkeit, die keine Grenzen zu kennen schien. Und das Alles bei einem siechen, von schmerzhaften Leiden geplagten Körper. Ein Eingehen auf diese Arbeiten ist hier ganz unmöglich; nur ein Gebiet sei erwähnt, auf das der Verstorbene selbst das grösste Gewicht legte, nämlich die byzantinische Frage. Kraus vertrat bekanntlich die Ansicht, dass eine, von gewissen Invasionen ab-

gesehen, im Wesentlichen selbstständige, lateinische Kunst als gleichberechtigter Zweig neben der byzantinischen aus der altchristlichen herausgewachsen sei und dass die Tradition der „magistra latinitas“ ziemlich ununterbrochen bis in’s XI. Jahrhundert herabreiche. Die sicherste Stütze für diese Ansicht fand er in den Wandgemälden von S. Georg auf der Reichenau und in den Miniaturen des Codex Egberti, welche beiden Denkmäler er 1884 herausgab. Spätere Entdeckungen, wie die Wandgemälde in Burgfelden, in Niederzell u. a. kamen hinzu; eine Untersuchung der Gemälde in S. Angelo in formis liess ihn dann einen Zusammenhang der oberrheinischen Gruppe mit letzteren annehmen und legte ihm den Gedanken einer bis Deutschland heraufreichenden Schule von Montecassino nahe. In einem posthumen Werk, das er zum Jubiläum des Grossherzogs von Baden geschrieben und das soeben erschienen ist, wird mit den neuentdeckten Wandgemälden von Goldbach am Bodensee ein weiterer Beitrag zu dieser Frage geliefert. An Widerspruch gegen Kraus’ Auffassung hat es ja nicht gefehlt. Mag aber auch eine spätere Forschung nicht in allen Punkten seine Meinung bestätigen, das hervorragende Verdienst wird ihm stets bleiben, die Kenntniss der für die mittelalterliche Kunst so wichtigen Jahrhunderte bedeutend gefördert zu haben. Auch abgesehen davon enthalten diese Publicationen vielfach schriftstellerische Leistungen ersten Ranges: ein Beispiel dafür der Abschnitt über die Entwicklung der Weltgerichtsbilder in dem Werk über St. Georg auf der Reichenau. Beherrschung des Materials verbindet sich hier mit der Weite des historischen Blicks und der glänzenden Diction zu einem wahren Meisterstück der Darstellung. Dieselbe Beherrschung des Stoffes, den scharfen, kritischen Blick verbunden mit liebevollem Eingehen auf Alles, was ihm dessen werth erschien, zeigten die Litteraturüberblicke, die er alljährlich seit 1882 im Repertorium gab, zu dessen ältesten und ständigen Mitarbeitern er somit gehörte.

Kraus hatte Sitz und Stimme in verschiedenen Commissionen und Congressen. Er war Mitglied des Verwaltungsrathes des Germanischen Museums, sowie der badischen historischen Commission. Werthvolle Publikationen der Letzteren sind seiner Anregung zu verdanken. Als Präsident des kunsthistorischen Congresses musste er sich gewöhnlich, durch Krankheit verhindert, vertreten lassen; dafür gelang es aber seiner geschäftskundigen und gewandten Hand, das vielfach gefährdete kunsthistorische Institut in Florenz in den Hafen zu bringen. In solchen Angelegenheiten setzte er mit grosser Sachkenntniss stets am richtigen Punkte ein.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens erscheint seine Productionskraft geradezu verdoppelt. Reifen Früchten vergleichbar, die in günstigem Jahre in unzähliger Menge von lange gepflegtem Baume abfallen, erschien Arbeit auf Arbeit. Vor Allem zwei grosse Werke, der „Dante“ und die „Christliche Kunstgeschichte“. Auch für den Kunsthistoriker bietet Ersteres Wichtiges genug. Die christliche Kunstgeschichte aber ist, vom engeren Fachstandpunkte aus, das Hauptwerk des Kraus’schen Lebens, ein Buch,

welches — wie man kühnlich behaupten darf — überhaupt Niemand Anderer zu schreiben im Stande war. Abgesehen von dem Versuche Rio's, welcher, so geistvoll und interessant er ist, die Aufgabe nicht lösen konnte, ist etwas Aehnliches nie versucht worden. Das Werk unterscheidet sich scharf von allen üblichen Kunstgeschichten. Worauf es Kraus vorab ankam, „das war, das Verhältniss der christlichen Religion zur Kunst zu erforschen, ... das Auf- und Niedersteigen des künstlerischen Schaffungsgeistes in seinem Zusammenhange mit dem Auf- und Niedersteigen des religiösen Volksgeistes aufzuweisen. Damit war gegeben, dass der religions- und culturgeschichtlichen Betrachtung eine weit grössere Stellung, als sie bisher genossen, zuerkannt werden musste." Gegeben war damit auch, dass hauptsächlich der Inhalt der Kunstvorstellungen betont wird, gegeben, dass für die ausführlichere oder kürzere Behandlung einzelner Partieen andere Maassstäbe als in einer „allgemeinen Kunstgeschichte" anzulegen waren. Diesen Standpunkt darf nie aus den Augen verlieren, wer das Werk verstehen und mit Nutzen studiren will. Zu preisen, wie die Absicht des Verfassers erfüllt ist, wäre überflüssig. Hier, wie in allen seinen Arbeiten, macht sich als grösster Vorzug geltend, dass Kraus zu dem seltenen und hohen Geschlechte derer gehörte. die von Geburt so zu sagen Welthistoriker sind. Auch dass im Einzelnen der erste Band die beste und auf lange hinaus wohl nicht zu übertreffende Darstellung der altchristlichen Kunst ist, dass Kapitel, wie das über die Bildercyklen des vierten, fünften und sechsten Jahrhunderts, über die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst, über die allegorische Klosterkunst des Trecento eine bisher sehr fühlbare Lücke ausgefüllt, ist an dieser Stelle zu betonen kaum nöthig. Leider nahm der Tod dem Autor vor der Vollendung die Feder aus der Hand. Nur wenige Bogen sind meines Wissens noch geschrieben. Verloren scheint uns die Schilderung der Epoche Julius II, Bramante's, Raffael's und Michelangelo's,[1]) in der Kraus den Höhepunkt christlicher Kunst sah. Der späteren Entwicklung gegenüber hätte selbstverständlich die Stellung des Verfassers zu Christenthum und Kirche sich stark geltend machen müssen, wie bereits in dem Erschienenen das nothwendig Persönliche eines solchen Unternehmens zu unserm Genuss hervortritt. Schon der geringe Raum, der den folgenden drei Jahrhunderten zugedacht war, deutet die Stellung des Autors an. Ausgeklungen wäre das Ganze in der Epoche der Romantik, der Nazarener und Cornelius, welcher Kraus eine glänzende Schilderung und Würdigung hätte angedeihen lassen.

Zahllose Arbeitspläne hatte er noch gefasst für die kommenden Jahre. Eine Zusammenfassung seiner Ansichten über die von Byzanz unabhängige Kunst des Westens gehörte dazu, eine Publication über das Kloster S. Marco in Kirchengeschichte und Kunst, die Neubearbeitung der Realencyklopädie vor Allem. Dann aber zwei Werke, welche dem Bilde, in dem er vor der Nachwelt dasteht, erst die richtigen Lichter aufgesetzt

[1]) Eine kürzere Zusammenfassung derselben hat er noch für die Deutsche Rundschau geschrieben.

hätten: einmal eine Geschichte der innerkirchlichen Reformbestrebungen von Francesco d'Assisi bis heute. Wie man auch zu seinen religiös-kirchlichen Anschauungen stehen mag, man muss den Verlust bedauern; das Werk hätte diese, von den Schlacken des Tageskampfes frei, in ihrem Zusammenhang dargestellt und wäre eine grosse persönliche Leistung geworden. Ausserdem wollte er seine Memoiren schreiben. Auch dies ein grosser Verlust für die deutsche Litteratur, denn der Mann, welcher mit der gesammten Aristokratie des Blutes und des Geistes in Deutschland, Italien und Frankreich bekannt war, der Weltgeschichte thätig mitgelebt hatte, der so geistreich zu erzählen und so glänzend zu schildern wusste, er hätte uns ein unvergleichliches Memoirenwerk hinterlassen. Ueber beide Werke war bereits das Nöthige mit dem Verleger verabredet, aber nichts ist geschrieben. So fehlt dem Bilde gewissermassen die letzte Abrundung und es ist keine Phrase, wenn wir klagen: Franz Xaver Kraus ist mindestens zehn Jahre zu früh dahingegangen. Ein allzu rascher Tod hat ihn uns entrissen, als er neue Kraft für weitere Arbeit sich holen wollte in dem Lande, das er so sehr geliebt, dessen nationaler Erhebung sein letztes glänzendes Werk gewidmet ist, in dem Lande, in das er immer wieder zurückgekehrt war, „wo jede Last des Lebens sich leichter trägt, wo der süsse Duft seiner lebenden Blumen und der süssere Duft seiner hingestorbenen Poesie uns über die Leiden des Körpers und des Gemüthes hinwegtäuscht“ (Essays). Aber so viel ihm noch zu thun übrig geblieben, staunenswerth ist die Fülle dessen, was er bis zu seinem einundsechzigsten Jahre geschaffen; es hätte ausgereicht für das Lebenswerk zweier Menschen. Kirchengeschichte, christliche Archäologie, Epigraphik, Kunstgeschichte, Litteraturgeschichte, Universalhistorie, sie alle hatten ein Lorbeerreis an dem Grabe niederzulegen.

Vor Allem aber die Freundschaft, der noch ein kurzes Wort vergönnt sei. So merkwürdig es auch Fremden klingen mag, dieser Mann, der nach aussen hin oft hart und streng erscheinen konnte, er war weichen Gemüthes und bedurfte der Zuneigung und Anhänglichkeit wie des täglichen Brotes, er erwiderte sie in gleichem Maasse und suchte für die ihm versagte Familie Ersatz in der Freunschaft von Alten und Jungen. Absolut zuverlässig, von unerschütterlichem und thätig eingreifendem Wohlwollen, war er liebevoll besorgt um das geistige und leibliche Wohlergehen der ihm nahe Stehenden, menschliche Schwächen milde beurtheilend und leicht vergebend. Die ihm nahe standen, in deren Leben hat der Tod eine Lücke gerissen, die sie stets schmerzlich empfinden werden; ihnen Allen hat Prälat Duchesne bei der Trauerfeier in Rom aus der Seele gesprochen, als er sagte: „sa mort a mis, en des pays fort divers, bien des cœurs en deuil. Je me sens en ce moment l'interprète de beaucoup d'âmes qui lui furent intimement dévouées. Et si je sais combien il fut aimé, je sais aussi pourquoi il fut aimé. C'est qu'il était vraiment bon, aimable, doux, fidèle et dévoué.“

Max Wingenroth.

Zur Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung.

Von **Georg Humann**-Aachen.

Bei Besprechungen alter Kunstgegenstände begegnet man in der Regel dem Bestreben, die Zeit der Entstehung genau zu bestimmen. Auch wird meistens die Frage erörtert, an welchem Orte oder in welcher Gegend die Kunstwerke entstanden seien. Bei Vergleichen mit ähnlichen Arbeiten sucht man dann stilistisch und technisch verwandte Werke zu Gruppen zu vereinigen und sogenannte Kunstschulen örtlich festzustellen. Dass dies in Bezug auf viele Kunstzweige, vorzugsweise der letzten Jahrhunderte und des späteren Mittelalters möglich ist, wird Niemand in Abrede stellen. Doch geht man bei jenen Bestrebungen, wenn es sich um Beurtheilung mittelalterlicher, besonders frühmittelalterlicher Gegenstände der Kleinkünste handelt, manchmal zu weit und von falschen Voraussetzungen aus. Man denkt sich die Stilentwicklung im Allgemeinen viel zu gleichmässig fortschreitend und lässt sich meist zu sehr von dem Gedanken beeinflussen, dass die zu derselben Zeit und an demselben Orte, besonders in grösseren Bischofssitzen oder berühmten Abteien entstandenen Werke einen stilistisch und technisch gleichmässigen Charakter gehabt haben. Als Unterlage zur Feststellung sogenannter Schulen bedient man sich einzelner, in alten Kirchen oder Klöstern befindlicher oder nachweislich früher dort aufbewahrter Kunstwerke, besonders aber solcher Arbeiten, welche durch Inschriften oder andere geschichtliche Zeugnisse für eine gewisse Zeit beglaubigt und für eine bestimmte Kirche gestiftet sind.

Nach Durchsicht der weiter unten zusammengestellten geschichtlichen Notizen wird aber vielleicht mancher Leser zu der Ueberzeugung gelangen, dass, wenn nicht die meisten, so doch zweifellos viele der in alten Kirchen aufbewahrten Kunstwerke, besonders die Gegenstände aus dem frühen Mittelalter und aus den ersten Jahrhunderten der späteren Zeit, nicht an dem Orte ihrer Aufbewahrung angefertigt worden sind. Es war dies zum Theil eine Folge der damals allgemein verbreiteten Sitte, Kunstgegenstände zu verschenken. Auch die wenigen Werke, welche

mit dem Namen des Auftraggebers, z. B. eines Bischofes oder Abtes inschriftlich versehen sind, können nicht alle mit Sicherheit zur Beurtheilung der Kunstrichtung (der sog. Schule) des Ortes dienen, wo der Auftraggeber lebte. Denn manche Kunstwerke sind von fremden, nur vorübergehend an einem Orte weilenden Künstlern angefertigt oder vom Stifter an einem fern gelegenen Orte in Auftrag gegeben worden. Aber auch von vielen der am Wohnorte des Auftraggebers von einheimischen Künstlern geschaffenen Werke kann man annehmen, dass ihre Verfertiger vorher an anderen Orten gearbeitet, dort ihre Ausbildung genossen oder die auf Reisen empfangenen Eindrücke in der Heimath verwerthet haben. Sogar die an ihren Wohnorten erhaltenen Eindrücke waren wohl meistens sehr verschiedener Art. Denn die in Kirchen und Klöstern in mehr oder weniger grosser Anzahl vorhandenen Kunstwerke wichen in der Regel in Bezug auf Alter und Stilbeschaffenheit sehr wesentlich von einander ab, so dass auch die einheimischen Künstler nicht immer in dem einheitlichen Stil einer sogenannten Schule gearbeitet haben, sondern bei Neuschöpfungen bald von diesem, bald von jenem älteren Werke beeinflusst worden sind.

Zur Begründung dieser Behauptungen seien hier einige geschichtliche Notizen zusammengestellt, und zwar zunächst solche, welche sich auf vorübergehend an fremden Orten arbeitende Künstler beziehen.

Karl der Grosse berief „magistros et opifices omnium artium" aus verschiedenen Ländern.[1]) In St. Gallen wurden in der ersten Hälfte des IX. Jahrhunderts kaiserliche Bauleute beschäftigt und Maler aus Reichenau.[2]) Der Mönch Tuotilo von St. Gallen war weit gereist und nicht allein in seinem Kloster, sondern auch an anderen Orten thätig. Er verfertigte für Constanz ein goldenes, mit Edelsteinen geziertes Kreuz und vergoldete daselbst einen Altar und ein Lesepult. In Mainz schuf er eine goldene Altartafel und in Metz ein Marienbild.[3]) Der Abt Desiderius von

[1]) Monachus Sangallensis de Carolo Magno liber I, c. 28, Jaffé, Bibl. rerum germ. IV. S. 659. J. von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. 1892, No. 104, S. 27. Der Kürze halber sei diese häufig angeführte Quellensammlung mit „v. Schlosser, Bd. I", ein anderes ebenso verdienstvolles Werk desselben Verfassers „Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters" 1896 mit „v. Schlosser, Bd. II" bezeichnet.

[2]) J. v. Schlosser, die abendländischen Klosteranlagen des frühen Mittelalters, S. 39.

[3]) Ekkehardi IV casus St. Galli, cap. 39, 40 und 45. Bei Meier von Knonau, St. Gallische Geschichtsquellen 1877, S. 143, 146 und 158, Jul. von Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie, phil.-histor. Klasse, Bd. 123, S. 180 ff., v. Schlosser, Bd. I, No. 1109 und 1110. Meier von Knonau bemerkt a. a. O., dass manche Mittheilungen des St. Gallener Chronisten Ekkehard IV mit Vorsicht aufzunehmen seien. Trotzdem dürften seine Angaben über Tuotilo hier einen gewissen Werth beanspruchen, da Ekkehard wohl nichts berichtet bezw. erfunden haben wird, was den damaligen Gebräuchen zu sehr widersprochen und seinen Zeitgenossen ganz unglaubwürdig erschienen wäre.

Monte-Cassino (1058—87) liess Künstler aus Constantinopel kommen.[4]) Der Bischof Frotharius von Toul (IX. Jahrhundert) bedankt sich brieflich einem (nicht mit dem Namen bezeichneten) Abte gegenüber, dass er ihm einen erfahrenen Künstler gesandt habe.[5]) Ludwig der Fromme schickte einen „Faber“ (Namens Rumuald) an den Erzbischof Ebo von Reims, damit dieser von dem Jenem von Gott verliehenen Talente Gebrauch machen könne.[6]) Der Erzbischof Egbert von Trier (977—993) hatte dem Erzbischofe Adalbero von Reims einen Mönch Gozbert geschickt, welcher dort, wie aus Briefen des Abtes Gerbert in Reims hervorgeht, wahrscheinlich Kunstwerke auszuführen beauftragt war.[7]) Der Abt Salomon von St. Gallen hatte eine Menge Goldschmiede dorthin kommen lassen.[8]) Ein italienischer Maler wurde vom Kaiser Otto III nach Aachen zur Ausschmückung der Pfalzkapelle berufen. Er lebte dann in Lüttich und bemalte dort die Chorschranken der St. Jacobskirche.[9]) Der Bischof Gottschalk von Freising († 1004) sandte einen Erzgiesser nach Tegernsee.[10]) Der Erzbischof Adalbert von Bremen hatte einen Maler aus Italien bei sich.[11]) In der Abtei Hirsau arbeitete um die Mitte des XI. Jahrhunderts ein sehr erfahrener venetianischer Künstler mit seinen Söhnen.[12]) Aus St. Emmeram in Regensburg wurden im XI. Jahrhundert Maler nach Tegernsee und St. Pölten berufen.[13]) Abt Gauzelin († 1030) liess nach Fleury einen Maler aus der Lombardei und einen in der Mosaikkunst erfahrenen Künstler aus den römischen Gegenden kommen.[14]) Ein Emailarbeiter aus Verdun verfertigte die bekannte Altartafel in Klosterneuburg[15]) und in Tournay den noch vorhandenen Schrein des hl. Eleutherius.[16]) Der Abt Suger von St. Denis beschäftigte viele von auswärts herbeigerufene Künstler, u. a. lotharingische Goldschmiede.[17]) Die Aufschrift eines Emailschreins im sog. Welfenschatze „Eilbertus Coloniensis

---

[4]) Leo Ost. chron. mon. Casin. III, c. 27, bei v. Schlosser, Bd. II, S. 204.

[5]) v. Schlosser, Bd. I, No. 897, S. 310.

[6]) v. Schlosser, Sitzungsberichte a. a. O., S. 180 und v. Schlosser, Bd. I, No. 1101.

[7]) Vgl. u. a. Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, 1884, S. 483.

[8]) Ekkeh. Casus S. Galli, c. 22. Meier von Knonau a. a. O., S. 87.

[9]) v. Schlosser, Bd. II, S. 149.

[10]) Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, Bd. I, S. 119.

[11]) „erat autem pictor ab Italia“, Brunonis liber de bello saxonico, c. 4, Mon. Germ. V, S. 331. Zu welchem Zwecke der Maler in der Begleitung Adalbert's war, ist a. a. O. nicht angegeben. Letzterer weilte damals, wie häufig, am Hofe Heinrich IV.

[12]) v. Schlosser, Bd. I, S. 144, No. 462. Schnaase, Kunstgeschichte, IV, S. 727.

[13]) Sighart a. a. O., S. 211, Anm. 1.

[14]) v. Schlosser, Bd. II, S. 188 und 189.

[15]) Heyder, der Altaraufsatz in Klosterneuburg 1860.

[16]) Korrespondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine 1866, No. 3.

[17]) Vöge, die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter, S. 87 u. 286.

me fieri fecit“ beweist, dass dies Werk von einem Kölner Künstler, aber nicht in Köln angefertigt worden ist.[18] Der Bau des Klosters Schildesche bei Bielefeld wurde im Jahre 939 von Mauerleuten aus Frankreich ausgeführt.[19] Der hl. Ulrich (2. Hälfte des X. Jahrhunderts) berief fremde Bauleute nach Augsburg.[20] Für den Bau der im Jahre 1019 geweihten Klosterkirche in Deutz liess der Erzbischof Heribert von Köln erfahrene Bauleute kommen, welche tüchtiger waren als die einheimischen.[21] Der Bischof Meinwerk von Paderborn (1009—1036) berief Arbeiter zum Bau des Domes von auswärts,[22] griechische Bauleute für die Bartholomäuskirche in Paderborn,[23] und zum Bau des Klosters Abdinghof in Paderborn Mönche aus Cluny.[24] Den Abt Wino von Helmwardshausen schickte er nach Jerusalem, um die heilige Grabeskirche auszumessen.[25] Am Bau des Domes zu Speier beschäftigte Bischof Otto von Bamberg (im Auftrage Kaiser Heinrich IV) im Jahre 1102 die geschicktesten Bau- und Werkmeister und Handwerker aus Deutschland und anderen Reichen.[26] Bei dem Bau des Klosters und der Kirche zu Prémontré im Bisthum Laon arbeiteten Gallier und Deutsche, unter welchen sich auch Kölner befanden, um die Wette.[27] Zum Bau der Abtei St. Benigne

[18]) Neumann, der Kunst- und Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, S. 152.

[19]) Nordhoff, Holz- und Steinbau Westfalens, A 2, S. 75.

[20]) Sighart a. a. O. I, S. 70.

[21]) Vita Heriberti archiep. Colon. auctore Landberto, c. 8, Mon. Germ. IV S. 746. Vgl. Kleinermanns, die Heiligen auf dem erzbisch. Stuhle von Köln II, 1, S. 48, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfr. im Rheinl., Bd. 87, S. 150.

[22]) Vita Meinwerci, c. 12 Mon. G. XI, S. 112.

[23]) Wohl süditalienische Meister. Vgl. die Bartholomäuskirche in Paderborn in den Mitth. der österr. Centr. Comm. X, S. 32 ff. und v. Schlosser, Bd. I, S. 99, No. 240 Anm. A. Springer behauptet in den Bildern a. d. neueren Kunstgeschichte, A², Bd. 1, S. 74 mit Unrecht, dass die bekannte Stelle in der vita Meinwerci (Mon. Germ. XI, S. 139, Leibniz, Script. rerum Brunsv. I, S. 545 uud v. Schlosser a. a. O.) nicht „per graecos operarios“, sondern „per gnaros operarios“ gelesen werden müsse. Die Lebensbeschreibung ist in drei Handschriften, des XV., XIV. und XII. Jahrhunderts erhalten. Die letzte, bezw. älteste befindet sich in der Landesbibliothek zu Kassel. Herr Dr. Lohmeyer, Director dieser Bibliothek, hatte meiner Bitte, die betreff. Stelle nachzusehen, die Güte zu entsprechen und mir freundlichst mitzutheilen, dass dort deutlich zu lesen sei: „per grecos (!) operarios“.

[24]) Vita Meinwerci Mon. Germ. XI c. 28, S. 118 und bei Leibniz a. a. O. c. 30, S. 527.

[25]) Vita Meinw. Mon. G. XI, c. 216, S. 158, bei Leibniz a. a. O. c. 120, S. 562.

[26]) „Omnes sapientes et industrios architectos, fabros, cementarios aliosque opifices regni sui vel etiam de aliis regnis“. Herbordi dialogus de Ottone episc. Bambergensi III, c. 36, Jaffé, bibl. rerum germ. V, S. 829.

[27]) Vita Norberti archiep. Magdeb. c. 12, Mon. G. XII, S. 685 u. das. Anm.

in Dijon waren Werkmeister aus weiter Ferne herbeigeholt.[28] Für einen Klosterbau im Hennegau liess man ebenfalls fremde Arbeiter kommen.[29] Wandernde Bauleute werden häufig genannt. Es wurden bei Bauten in Deutschland oft ganze Arbeitsgenossenschaften von auswärts, selbst aus Gallien und besonders aus der Lombardei angeworben.[30]

Auch wurden wohl Kunstwerke auswärts, nicht selten an entfernten Orten in Auftrag gegeben oder erworben. Der Abt Benedictus von Wieremouth (VII. Jahrhundert) brachte aus Rom Gemälde mit.[31] Die Broncethüren der Paulskirche zu Rom, zu Monte-Cassino, San Angelo auf dem Monte-Gargano, Atrani, Amalfi und Salerno sind zum grössten Theil, vielleicht sogar alle, in Byzanz angefertigt worden.[32] Dort liess auch der Doge Pietro Orseolo I (976—978) Schmelztafeln für den Altar der Marcuskirche herstellen.[33] Der bereits genannte Abt Desiderius von Monte-Cassino hat in Byzanz Schmelztafeln für einen Altar anfertigen lassen.[34] Unter dem Erzbischofe Egbert von Trier (977—993) ist für den Bischof Adalbert von Reims ein Kreuz angefertigt worden, und zwar nach einer Zeichnung, welche der oben genannte Abt Gerbert eingesandt hatte.[35] Auch ein Kreuz, welches Egbert dem niederländischen Kloster Egmond geschenkt hatte,[36] ist wahrscheinlich in Trier geschaffen, vielleicht auch eine goldene Altartafel, ein mit Gold und Edelsteinen geschmücktes Evangelienbuch, welches das genannte Kloster von Egbert's Mutter erhalten hatte.[37] In Tegernsee verfertigten die Mönche für den Kaiser Heinrich II und für den Dom zu Hildesheim kostbare Bücher und für Heinrich III einen in Gold und Silber gefassten und mit Inschriften versehenen Bücherschrein.[38] Der Herzog Wladislav II von Böhmen brachte im Jahre 1143 für die Adalbertskirche zu Prag einen siebenarmigen Leuchter aus Mailand mit.[39] Der Abt Odilo

[28]) Springer a. a. O. S. 74 F. Schneider, Korrespondenzbl. des Gesammtv. 1876, S. 80. Schnaase, Kunstgeschichte, IX, S. 724.

[29]) Springer, Mitth. der österr. Centr. Commission 1860, S. 46.

[30]) Vgl. u. a. F. Schneider, Korrespondenzblatt des Gesammtvereins, 1876, S. 80. Schnaase, Kunstgesch. III, S. 516 ff. Zur Zeit der Herrschaft des gothischen Stils wurden noch häufiger fremde Meister herangezogen. Zahlreiche Beispiele bei Otte, Kunstarchäologie A. 5, II, S. 495 ff.

[31]) Springer, a. a. O. I, S. 69.

[32]) Schulz, die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. II, S. 287. Strehlke, Zeitschr. für Archäologie und Kunst, .I, 1858, S. 100 ff.

[33]) Pasini, Il tesoro di San Marco, S. 151, Bucher, Geschichte der technischen Künste. Email S. 17.

[34]) v. Schlosser, Bd. II, S. 207.

[35]) aus'm Weerth, das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Constantinus VII und Romanus II, S. 20 und Beissel a. a. O., S. 483.

[36]) Ann. Egmundani, a. 1143, Mon. Germ. XVI, S. 455.

[37]) Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, S. 482.

[38]) Sighart a. a. O., S. 125 und Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 193.

[39]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, I, S. 115.

von Cluny schickte nach Monte-Cassino ein schön gearbeitetes Armreliquiar in der Form eines Thurmes.[40] In Monte-Cassino befanden sich auch sächsische und englische Gold- und Silberarbeiten.[41] Mönche der Abtei Grandmont bei Limoges, welche im Jahre 1181 aus Köln Reliquien holten, nahmen von dorther einen mit Schmelz geschmückten Schrein mit.[42] Vom Erzbischof Reinald von Dassel (zweite Hälfte des XII. Jahrhunderts) ist aus Mailand eine kostbare silberne Statue der hl. Maria nach Köln gebracht worden.[43] Die noch erhaltenen, reich verzierten Erzthüren in Nowgorod und in Gnesen (XII. Jahrhundert) sind höchstwahrscheinlich in Magdeburg gegossen worden.[44]

Dass sich im Mittelalter fortwährend die verschiedenartigsten Kunsteinflüsse kreuzten, wurde durch die damalige sehr verbreitete Sitte, Kunstgegenstände zu verschenken, sehr wesentlich gefördert. Pippin der Kleine hatte Geschenke erhalten vom Kaiser von Byzanz,[45] vom Khalifen von Bagdad[46] und vom Papste Paul I.[47] Karl der Grosse wurde mehrmals reich beschenkt vom Khalifen Harun al Rachid und vom Papste Leo. Er erhielt Geschenke vom Patriarchen von Jerusalem, vom Kaiser von Byzanz, vom Herzog von Benevent, vom Herzog von Spoleto, von Gesandten aus Spanien und Dalmatien und einem Heerführer der Sarazenen. Mehrmals werden in den Urkunden Gegengeschenke Karl's erwähnt. Der Papst erhielt von ihm einen goldenen Kronleuchter, drei Kelche mit Patenen, ein grosses Processionskreuz mit Edelsteinen, ein in Gold gebundenes Evangelienbuch, silberne Gefässe und zwei silberne Tische, Geschenke, welche aus Kriegsbeute herrühren. Der Kaiser hatte bestimmt, dass sein Schatz nach seinem Tode vertheilt werde. Das, was die Aachener Pfalzkapelle von ihm erhalten hatte, sollte dieser verbleiben, das, was ihr von anderer Seite geschenkt worden sei, verkauft werden.[48] Ludwig der Fromme erhielt von vielen Völkern, auch den Griechen, Geschenke. Den grössten Theil des Schatzes Karl des Grossen überliess er dem Papste Leo. Der Letztere gab dem Kaiser viele Geschenke und empfing von ihm unzählige Gaben, dreimal so viel als er gegeben hatte. Ein reicher Austausch fand auch zwischen Ludwig dem Frommen und dem Papste

---

40) Leo Ost. chron. mon. Casin, II. c. 54 bei v. Schlosser. II, S. 199.

41) Wackernagel, Kleinere Schriften 1872, S. 51.

42) Bucher, Geschichte der technischen Künste, Email, S. 19.

43) Ennen, Mitth. der österr. Central-Commission VII, 1862, S. 179.

44) Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedrale der hl. Sophia in Nowgorod, S. 106 ff. Correspondenzbl. des Gesammtv. V, S. 42, Schnaase, V, S. 609.

45) Einhardi annales, a. 757, Mon. Germ. SS. I, S. 140.

46) Abel, Jahrbücher des fränkischen Reichs unter Karl d. Gr. I, S. 289.

47) v. Schlosser, Bd. I, S. 14 und 15.

48) Einhardi vita Karoli, c. 16 und 33, Mon. Germ. SS. II S. 451 u. 461, Einhardi annales, a. 786, 796, 797, 798, 799, 801, 802, 804, 806, 807, Mon. G. I, S. 169—194, Monachus Sangallensis de Carolo Magno II, c. 7 u. 8, Jaffé, Bibl. rerum germ. IV, 1867. S. 673 u. 276, v. Schlosser I S. 14 ff. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristl. Kunst und Liturgie in Italien, S. 259.

Gregor statt.[49]) Dem Papste machte Ludwig der Deutsche und Karl der Kahle Geschenke, welche als prächtige und königliche bezeichnet werden.[50]) Gesandte des Papstes Nicolaus I, welche an Lothar II geschickt waren, kehrten, mit unermesslichen Schätzen bereichert, nach Rom zurück.[51]) Ludwig der Deutsche erhielt vom König Sigfrid von Dänemark ein Schwert mit goldenem Griff[52]) und vom griechischen Kaiser Basilius Geschenke in den Jahren 872 und 873, u. a. einen mit Gold und Edelsteinen verzierten Krystall von aussergewöhnlicher Grösse.[53]) Ludwig der Deutsche und Lothar I ehrten sich gegenseitig mit Geschenken.[54]) Odo, Graf von Paris und König Karl der Einfältige von Westfranken schickten an Kaiser Arnulf grosse Geschenke.[55]) König Heinrich I erhielt Geschenke vom König Hugo von Italien[56]) sowie von fränkischen Grafen und Bischöfen,[57]) vom König Karl von Westfranken ein mit Gold und Edelsteinen verziertes Armreliquiar des hl. Dionysius[58]) und vom Könige Rudolf von Burgund die sogenannte heilige Lanze, welche nach der Tradition vom Kaiser Constantin herrührte und durch kleine, fensterartige Oeffnungen erkennbare Reliquien enthielt.[59]) Sie wurde später unter den Reichsinsignien aufbewahrt. Kaiser Otto I empfing vom Könige Hugo von Italien jedes (!) Jahr unermessliche Gaben.[60]) Otto II bekam vom Könige Lothar prachtvolle Geschenke.[61]) Herzog Boleslav von Polen, welcher von Otto II grosse Geschenke[62]) und von Otto III ein Schlachtschwert[63]) erhalten hatte, gab dem Letzteren Geschenke aller Art[64]) u. a. eine silberne Schale, ein Messer, ein Trinkhorn,[65]) ferner sehr viele goldene nnd silberne Gefässe verschiedener Art, fremdartigen Zierrath, werthvolle

---

[49]) Thegani vita Hludowici, c. 8, 9, 12, 17, 42, Mon. G. II. S. 592—598 cap. 8, auch bei v. Schlosser I, S. 386, No. 1036.

[50]) „munera magnifica", „dona regalia", Ann. Fuldenses, a. 865, Mon. G. I, S. 378.

[51]) „inmensis ditati opibus" Chron. Reginonis, a. 865, Mon. G. I, S. 572.

[52]) Adami gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum, I, c. 39, Mon. G. VII, S. 298, vgl. Ann. Fuld. a. 873, M. G. I, S. 386.

[53]) Ann. Fuld. Mon. G. I, S. 384. Vgl. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei, S. 82, Anm. 1.

[54]) Ann. Fuld. a. a. O. a. 847, Mon. G. III, S. 365.

[55]) „magna munera" Chron. Reginonis a. 895 Mon. G. I, S. 606.

[56]) Liudprandi antapodosis, III. c. 47, M. G. I, S. 314.

[57]) Cont. Reginonis a. 931. M. G. I, S. 617.

[58]) Chron. eccl. Halberst. bei Leibniz, Script. rerum Brunsv. II, S. 114.

[59]) Chron. eccl. Halberst., Leibniz a. a. O. II, S. 114.

[60]) „munera immensa", Liudpr. antap. V. c. 18, Mon. G. III, S. 332.

[61]) Thietmari chron. III c. 7, Mon. G. III, S. 761.

[62]) Lamberti, ann. a. 978, M. G. III, S. 65.

[63]) Giesebrecht, Gesch. der Kaiserzeit, II, S. 98.

[64]) Cosmas Pragensis. Contin. can. Wissegradensis, M. G. IX, S. 149.

[65]) Roepell, Geschichte Polens I, S. 111.

Steine u. m. a.[66]) Otto III erhielt ferner Geschenke vom Herzog Miseko von Polen.[67]) Zwischen Otto III und dem Dogen Peter VI wurden reiche Gaben ausgetauscht. Otto erhielt u. a. einen kunstvollen aus Elfenbein gearbeiteten Sessel.[68]) Als die Kaiserin Theophano mit ihrem Sohne i. J. 991 zu Quedlinburg das Osterfest feierte, waren dort viele Fürsten anwesend. Sie übergaben die grössten Kostbarkeiten, welche sie besassen.[69]) Heinrich II empfing vom Könige Robert von Frankreich ein Evangelienbuch,[70]) Heinrich III vom Könige von Ungarn sehr grosse Geschenke[71]) und vom Herzog von Calabrien und Apulien in jedem Jahre zweimal prächtige Geschenke und machte Gegengeschenke.[72]) Konrad II erhielt vom Herzog Pandulf von Benevent einen sehr grossen Schatz[73]) und Geschenke des Herzogs Bratislaw von Böhmen. Er beschenkte den letzteren[74]) und zweimal den König Rudolf von Burgund.[75]) An Heinrich III wurden Geschenke gesandt vom König Heinrich I von Frankreich,[76]) von den Herzögen und Fürsten von Polen, Pommern, Russen und dreimal vom Herzoge von Böhmen. Die beiden Letzteren erhielten Gegengeschenke.[77]) Heinrich IV empfing zweimal reiche Geschenke, u. a. goldene und silberne Gefässe und werthvolle Gewänder von einem russischen Fürsten[78]) und vom Könige Andreas von Ungarn viele Schätze.[79]) Der letztere entliess Gesandte des Herzogs von Polen mit grossen Geschenken.[80]) Konrad III empfing vom Könige Bela von Ungarn den ganzen Königsschatz und aus seiner Kapelle die Reliquien der Heiligen mit allen silbernen und goldenen

---

[66]) „vasa aurea et argentea, cyphos et cuppas lances et scutellas et cornua de mensis, pallia extensa, cortinas, tapetia strata, mantilia, manutergia — plura alia vasa, scilicet aurea et argentea diversi operis, pallia diversi coloris, ornamenta generis ignoti, lapides pretiosos tot et tanta praesentavit, quod imperator tanta munera pro miraculo reputavit", Chron. Polonorum I c. 6, Mon. G. IX, S. 429.

[67]) Lamberti annales, a. 986, Mon. G. III, S. 67.

[68]) Kohlschütter, Venedig unter Peter Orseolo, S. 52.

[69]) „quae quilibet pretiosissima possedebat" Ann. Quedlinb. a. 991, Mon. G. III, S. 68.

[70]) Giesebrecht, Kaiserzeit, II, S. 195.

[71]) „maxima munera" Herim. Aug. a. 1043 und 1045 M. G. V S. 124 und 125.

[72]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, II, S. 427.

[73]) „maximum thesaurum", Ann. Altahenses majores, a. 1038, Mon. Germ. XX, S. 793. Ob hier unter „thesaurum" Geld oder Kunstschätze oder Beides gemeint sei, möge dahingestellt sein.

[74]) Ann. Altah. a. 1035 a. a. O., S. 702.

[75]) Wipo, Vita Chuonradi II, c. 15 u. 21. Mon. G. IX, S. 265 u. 267.

[76]) Adami gesta pont. Hammab. III, c. 31, Mon. G. VII, S. 347.

[77]) Ann. Altah. a. 1041, 1043, 1046, Mon. Germ. XX, S. 794, 798, 802.

[78]) „inaestimabiles divitias in vasis aureis et argenteis et vestibus valde preciosis", Lamberti annales, a. 1075, Mon. G. V, S. 219 u. 230. Vgl. Sauerland und Haseloff, der Psalter Bischof Egbert's von Trier, S. 26.

[79]) Lamberti ann. a. 1061 a. a. O., S. 161.

[80]) Vita Ottonis episc. Bamb. III, c. 33 bei Jaffé, Bibl. r. germ. V, S. 827.

Geräthen mit Zelten, Baldachinen, Gold und Silber in unschätzbarer Menge und einen Schrein mit Reliquien des hl. Blasius.[81]) Kaiser Lothar II bekam von den Herzögen von Polen und Böhmen Pelze, Gold, Silber und andere werthvolle Gegenstände in grosser Menge[82]) und gab der Gemahlin des Herzogs Friedrich im Elsass königliche Geschenke.[83]) Zwischen dem Kaiser Friedrich I und den Königen von Frankreich und England wurden königliche Geschenke ausgetauscht[84]) ebenso zwischen Friedrich und dem Könige von Aegypten.[85]) Auch vom König Balduin IV, von Jerusalem erhielt Friedrich viele Geschenke, u. a. goldene mit Moschus gefüllte Aepfel.[86])

Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, dass auch zahlreiche Geschenke seitens der byzantinischen Kaiser in's Abendland gelangt sind, sowohl an Päpste, Bischöfe und Aebte,[87]) als an abendländische Fürsten. Geschenke der byzantinischen Herrscher an die Karolinger sind oben schon erwähnt worden. Otto der Grosse wurde vorzugsweise, d. h. nicht weniger als s e c h s m a l mit Geschenken aus Byzanz beehrt.[88]) Dass die Kaiserin Teophano eine Fülle griechischer Kunstwerke von Byzanz mitgebracht hat, ist von vielen Geschichtsschreibern bezeugt.[89]) Es erhielten ferner von dorther Geschenke: Kaiser Heinrich III,[90]) Heinrich IV zweimal,[91]) Lothar II,[92]) Konrad III,[93]) und Friedrich I.[94]) Die Geschenke

---

[81]) „omnia regalia sua, capellam cum patrociniis sanctorum, cum universis paraturis et utensilibus aureis et argenteis, cum tentoriis et papilionibus, aurum et argentum absque ulla aestimatione et scrinium, in quo erat patrocinium beati Blasii" Herbordi vita Ottonis episc. Bamberg. I, c. 38, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 734.

[82]) Chronica S. Petri Erfordensis, I a. 1135 Script. rer. germ. 1899, S. 172.

[83]) Ann. Colonienses maximi a. 1130. Mon. G. XVII, S. 755.

[84]) Gesta Frider. I imp. auctore Ragewino, III c. 7 und IV, c. 22. Mon. G. XX, S. 419 u. 458.

[85]) Ann. Colon. a. 1173 u. 1174, Mon. G. XVII, S. 786 u. 787. Es ist hier der König von Babylon genannt, aber von Kairo gemeint. Vgl. Mon. G. XVII, S. 786, Anm.

[86]) Ann. Colon. a. 1174, a. a. O. S. 787.

[87]) Hefele, Conciliengesch. Bd. IV, S. 336 und 427. S. ferner Chron. Virdunense, M. G. VIII, S. 374 und 395, Gesta episc. Tullensium, M. G. VIII, S. 647, Lamberti ann. M. G. V, S. 156, Liber pontificalis Romanus bei v. Schlosser, II, S. 98.

[88]) Vgl. meine Abhandlung, ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Münsterschatz zu Essen in dem Beitr. zur Geschichte der Stadt Essen XX, S. 18 und 19.

[89]) Beitr. zur Gesch. der Stadt Essen, XX, S. 18, Anm. 3.

[90]) Adami gesta pont. Hammab. III. c. 31. M. G. VII, S. 347.

[91]) Vita Hein. IV, c. 1 Mon. G. XII, S. 271 und Linas, Les origines de l'orfévrerie cloisonnée I. S. 336.

[92]) Cosmas Pragensis. Contin. can. Wissegradensis a. 1135 M. G. IX, S. 141 und Chron. S. Petri Erford. a. 1135. Script. rerum germ. 1899, S. 172.

[93]) Chron. S. Petri Erford. a. a. O. a. 1147, S. 176 und Ann. Palidenses, a 1147, M. G. XVI, S. 82.

[94]) Otto Frising. Contin. auctore Ragewino, III, c. 6, Mon. G. XX, S. 419.

werden im Allgemeinen als werthvoll oder königlich bezeichnet und nur in einzelnen Fällen näher angegeben. Es erhielt Heinrich IV herrliche Stoffe, ein Brustkreuz von Gold und Perlen, einen Reliquienbehälter, einen Becher aus Sardonyx sowie für den Dom zu Speier eine kostbare goldene Altartafel. Otto der Grosse soll nach Widukind von den Römern, Griechen und Sarazenen erhalten haben: „goldene und silberne Gefässe, auch eherne, kunstvoll gearbeitet von wunderbarer Mannigfaltigkeit, Gefässe von Glas und auch von Elfenbein, verziert auf mancherlei Weise, Teppiche, Balsam, Spezereien aller Art und den Sachsen noch unbekannte Thiere: Löwen, Kamele, Affen und Strausse.[95]) Die Kaiserin Irene, Gemahlin des Kaisers Johannes Comnenos, sandte ihrer Nichte Uhlhilde, Herzogin von Bayern, ein goldenes Kreuz mit Edelsteinen[96]) und Irene, die Gemahlin Manuel I, ihrem Neffen, dem Herzog Friedrich von Schwaben, zweimal prächtige Geschenke.[97])

Dass viele byzantinische Kunstwerke durch den Handel (insbesondere kostbare Gewebe) in's Abendland gelangt sind, ist bekannt. Auch Pilger, welche Constantinopel auf der Reise in's heilige Land berührten, haben zweifellos mancherlei Gegenstände mitgebracht. Denn schon vor den Kreuzzügen hatten zahlreiche Personen Wallfahrten nach Jerusalem unternommen. Anfangs werden zwar nur einzelne Reisende, meist Bischöfe, Aebte oder Ritter, im Jahre 1016 aber schon vierzig zu gemeinsamer Fahrt vereinigte normannische Ritter erwähnt.[98]) Der Abt Richard von St. Vannes in Verdun (1004—46) zog schon mit 700 Rittern dorthin.[99]) Im Jahre 1064 sehen wir die Bischöfe von Mainz, Babenberg, Regensburg, Utrecht und andere hervorragende Personen mit Gefolge gemeinsam nach Jerusalem reisen.[100]) Im folgenden Jahre soll die Zahl der Pilger, welche (ebenfalls auf dem Landwege) dorthin zog, so gross gewesen sein, dass sie über 12000 geschätzt wurde.[101]) Der Bischof Konrad von Constanz war dreimal in Jerusalem.[102]) Sogar Frauen wallfahrten dorthin. So z. B. die Gräfin Hidda, die Mutter des Erzbischofs Gero von Köln, und Judith, die Gemahlin des Herzogs Heinrich I von Bayern.[103]) Die von Letzterer mitgebrachten Reliquien erhielt das Frauenstift Nieder-

[95]) Res gestae saxonicae III, c. 56, Mon. G. III, S. 461 „vasa aurea et argentea, aerea quoque et mira varietate operis distincti, vitrea vasa, eburnea etiam, et omni genere modificata, stramenta, balsamum et totius generis pigmenta, animalia Saxonibus antea invisa, leones et camelos, simias et strutiones.

[96]) Acta Sanctorum, Jan. I, S. 844.

[97]) Otto Frising. Contin. a. a. O.

[98]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, Bd. II, S. 176.

[99]) Chronicon Hugonis monachi Virdunensis, c. 19, Mon. Germ. VIII., S. 393.

[100]) Lamberti annales, a. 1064, Mon. G. V., S. 168.

[101]) Ann. Altahenses maj. a. 1065, Mon. G. XX, S. 815 ff.

[102]) Lamprecht, Deutsche Zeitschrift für Geschichtsw. VII, S. 35. Mon. G. IV, 433 und 439.

[103]) Köpke-Dümmler, Jahrb. d. deutschen Reichs und Otto d. Gr., S. 508.

münster in Regensburg. Dass von Pilgern nicht allein Reliquien, sondern auch Kunstwerke aus Jerusalem mitgebracht wurden, ist mehrfach bezeugt.[104]) Aber auch viele byzantinische Arbeiten mögen mitgebracht worden sein.[105]) Ungemein zahlreiche, zum Theil sehr werthvolle Werke wurden dann während der Kreuzzüge, besonders bei der Eroberung von Byzanz i. J. 1204 erbeutet und in das Abendland gebracht. In den meisten Geschichtsquellen sind zwar nur die von Constantinopel mitgebrachten Reliquien angegeben. Dass aber mit diesen auch ungeheure Reichthümer an Kunstwerken fortgeschafft worden sind, geht aus den Kölner Jahrbüchern,[106]) aus der Chronik des Otto von St. Blasien,[107]) sowie aus sehr vielen vom Grafen Riant[108]) zusammengestellten Urkunden hervor, in welchen die einzelnen Kirchen und Klöstern Italien's, Frankreich's und Deutschland's überlieferten Gegenstände erwähnt werden. Den werthvollsten Theil erhielt die Marcuskirche zu Venedig, viele Gegenstände oder einzelne kostbare Werke gelangten nach Corbie, Soissons, Paris (St. Chapelle), Clairvaux, Namur, Halberstadt, an die Klöster Pairis im Elsass, Stuben a. d. Mosel, Heisterbach, Meinfeld, Biberach in Schwaben und Bromholm in England. Zahlreiche Werke erhielt auch der König Andreas von Ungarn.

Noch jetzt befinden sich in den Ländern diesseits der Alpen viele byzantinische Kunstwerke, besonders Elfenbeintafeln, Gewebe und mit Miniaturen versehene Handschriften. Aber auch Goldschmiedearbeiten, welche durch stilistische und technische Eigenheiten im Verein mit griechischen Inschriften als byzantinische Werke sicher bezeugt sind, begegnet man noch in verhältnissmässig grosser Zahl, so u. a. in Limburg a. d. Lahn, Aachen, Hildesheim, Halberstadt, Augsburg, München, Donauwörth, Hanau (aus Stablo), Olmütz, Reichenau,[109]) Gran, Pest, Maastricht,

---

[104]) S. u. a. Ann. Elnonenses maj. a. 1179, Mon. G. V, 15. Gesta episc. Virdun. c. 12, Mon. G. IV, S. 44. An erster Stelle ist ein mit Edelsteinen verziertes Kreuz, an zweiter ein werthvoller, aus geschnittenem Krystall gefertigter Kelch erwähnt.

[105]) So von Constantinopel durch den oben erwähnten Abt Richard von Verdun (Chron. Hugonis, c. 8 u. 21 Mon. Germ. VIII, 374 u. 795) und den Bischof Pibo von Toul (Gesta episc. Tullensium, c. 48, Mon. G. VIII, S. 647). Vom Abt Wibald von Stablo wurde ein goldenes Kreuzreliquiar mitgebracht, Bonner Jahrbücher Bd. 46, S. 150.

[106]) Annales Colonienses maximi, a. 1189 u. 1203, Mon. G. XVII, S. 796, 812 u. 817, „reperiuntur divitiae inaestimabiles" — — „Diripitur equorum innumera multitudo, auri et argenti, sericorum, pretiosarum vestium atque gemmarum et omnium eorum quae ab hominibus inter divitias computantur tam inaestimabilis abundantia reperitur, ut tantum tota non videretur possidere latinitas".

[107]) Chron. Ottonis Sanblas. bei Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genevae, Bd. II, 1888, S. 279 „auri et argenti aliarumque rerum inaestimabiles thesauros diripiunt".

[108]) A. a. O., S. bes. Bd. I, S. 8, 21, 125. Bd. II, S. 61, 63, 67, 74, 82, 85, 131, 190, 193—195, 198, 239, 241 ff., 216 ff. 276, 280, 281, 286. Vgl. Brower, Antiq. Trevir. II, S. 103.

[109]) Das Alter des Kreuzreliquiars mit dem hl. Blut zu Reichenau ist ver-

Namur, Paris, Lyon, Poitiers, Jaucourt, Nevers und Clairvaux.[110] Die Zahl der griechischen Kunstwerke in Deutschland und Frankreich würde zweifellos eine noch viel grössere sein, wenn nicht die meisten Kirchenschätze des Mittelalters ganz oder zum Theil im Laufe der Zeit zu Grunde gegangen wären.

Immerhin darf man annehmen, dass aus Italien weit mehr Werke der Kleinkunst in die genannten Länder gebracht sind als von Byzanz, da die Verbindung mit Italien im Allgemeinen eine innigere und dauernde gewesen ist. Bischöfe, Aebte, Mönche, fürstliche Personen und Kaufleute, welche dorthin reisten, Kriegsleute, welche die Kaiser auf ihren Zügen begleiteten, werden viele Werke aus Italien mitgebracht haben. Dass die Päpste Geschenke mit Kaisern und Königen ausgetauscht haben, ist oben schon erwähnt worden. Aber auch Bischöfe und Aebte gaben und erhielten Geschenke.[111])

Auch zwischen weltlichen höheren und untergebenen Personen wurden häufig Geschenke ausgetauscht, sei es um Gunst zu erwerben, sei es um treu geleistete Dienste zu belohnen. So vertheilte, um nur ein Beispiel letzterer Art zu erwähnen, Friedrich Barbarossa an die ihm treu ergebenen Personen u. a. goldene und silberne Gefässe.[112])

Wie allgemein die Sitte war, Geschenke zu geben und zu empfangen, geht besonders aus der Lebensbeschreibung des Bischofs Otto von Bamberg (1103—1139) hervor. Er erhielt ausser den schon erwähnten werthvollen und vielbedeutenden Gaben des Papstes Paschalis II Geschenke vom Herzog von Böhmen und goldene und silberne Gefässe vom Könige

---

schieden beurtheilt, Während Kraus (Kunstd. des Grossherzogthums Baden, Bd. I, S. 351) die Möglichkeit einer Entstehung vor dem X. Jahrhundert nicht zurückweist, glaubt Marquet de Vasselot (Revue archéol. 1900, S. 182) das Alter in's XII. bis XIII. Jahrhundert setzen zu müssen. Wahrscheinlich ist das Reliquiar schon in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts entstanden oder sogar noch früher. Denn im Jahre 923 ist „das heilige Blut" dem Fortsetzer des Regino zu Folge nach Reichenau gebracht worden. Cont. Reginonis, Mon. G. I, S. 615.

[110]) Als nicht mehr vorhanden seien ausser den oben genannten noch folgende Werke erwähnt: Eine griechische Schaale besass der Erzbischof Bruno von Köln († 962), Vita Brunonis, Mon. G. IV, S. 274. Im sächsischen Kloster Pegau befanden sich zwei gegossene Candelaber griechischer Arbeit (Ann. Pegavienses, Mon. G. XVI, S. 249). Dem Bischof Altmann von Passau hatte der Herzog von Böhmen eine kostbare, in getriebenem Metall ausgeführte Tafel griechischer Arbeit mit dem Bildniss der hl. Gottesmutter geschenkt „tabulam egregia caelatura pretiosam in qua imago sanctae Dei gen. Mariae graeco opere", Vita Altmanni ep. Patav. c. 29, Mon. G. XII, S. 238.

[111]) Unter den mit reichen Gaben ausgezeichneten Bischöfen sei hervorgehoben der Erzbischof Pilgrim von Köln (Giesebrecht, Kaiserzeit II, S. 198) und Otto vom Bamberg (Heribordi dialogus de Ottone ep. Bamb. III c. 41, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 835. Dass die vom Papste erhaltenen Geschenke werthvoll und vielbedeutend waren, geht aus der Bezeichnung „dona donorum significativa" hervor).

[112]) Ottonis Frisingensis, contin. IV, c. 75, Mon. G. XX, S. 489.

von Ungarn. Otto gab dem Herzog Vratislaus von Pommern Geschenke, u. a. einen elfenbeinernen Stab. Auf seiner Missionsreise nach Pommern nahm er nicht allein für die neu zu erbauenden Kirchen Messbücher, Kelche, Altargeräthe, Schreine und priesterliche Gewänder mit, sondern auch passende Gaben für einflussreiche Personen des Landes. Für seine zweite Reise dorthin kaufte er unterwegs in Halle a. d. Saale kostbare Gewänder aus Purpur und Leinen und andere grosse und mannigfaltige Geschenke („munera magna et varia“). In seinem Sprengel hatte er nicht weniger als 24 neue Kirchen und unzählige Klöster erbaut, welche von ihm mit Büchern, Paramenten, Kreuzen, Kelchen und Candelabern ausgestattet wurden.[113])

Dass auch diejenigen Geschenke, deren Art in den Quellen nicht näher bezeichnet ist, wenn nicht ausschliesslich, so doch meistens aus Kunstwerken oder künstlerisch behandelten Gebrauchsgegenständen bestanden, ist nicht zu bezweifeln. Auf diese Weise wurden unzählige Kunstwerke von der Stätte ihrer Entstehung nach anderen Orten, oft in sehr entfernte Gegenden gebracht. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Geschenke von den Empfängern nicht immer behalten, sondern häufig wieder verschenkt wurden. Es seien hier nur einige bemerkenswerthe Beispiele angeführt. Karl der Kahle hatte von den Bischöfen Westfranken's eine grosse Menge Kirchengeräthe, Gewänder und Bücher erhalten. Er gab sie Ludwig dem Deutschen, dieser den Geistlichen seines Reiches.[114]) Kaiser Heinrich II schenkte eine werthvolle Ehrengabe des Papstes, eine kostbare, mit Gold und Edelsteinen verzierte Kugel (Reichsapfel) schon bald nach dem Empfang der Abtei Cluny.[115]) Die Kaiserin Irene, Gemahlin des Kaisers Johannes Comnenus, schickte, wie bereits erwähnt worden ist, der Herzogin Uhlhilde von Bayern ein goldenes mit Edelsteinen verziertes Kreuz. Dies byzantinische Kunstwerk ging in den Besitz des Herzogs Friedrich von Schwaben über. Von diesem erhielt es der Graf Gottfried von Kappenberg (in Westfalen) und von Letzterem wurde es der Klosterkirche zu Kappenberg geschenkt.[116]) Lambert von Hersfeld berichtet von einem (wahrscheinlich kunstvoll ausgestatteten) Schwerte, welches innerhalb eines kurzen Zeitraumes fünfmal seinen Besitzer gewechselt hat. Es war von der Königin von Ungarn dem Herzoge von Bayern, von diesem dem Sohne des Markgrafen Dedi zum Beweise unzertrennlicher Liebe geschenkt. Nach dessen Ermordung gelangte es an Heinrich IV, welcher es seinem treuen

---

[113]) Herbordi dialogus de vita Ottonis episc. Bamberg. I, c. 22, 26, 37, II, c. 4, 6, 8, 12, 28, III, c. 1, 41, Jaffé, Bibl. rerum germ. V, S. 722 ff.

[114]) Hincmari annales a. 866, Mon. G. I, S. 474.

[115]) Hirsch, Jahrb. des deutschen Reichs unter Heinrich II. Bd. II, S. 424. Wackernagel, Kleinere Schriften. Bd. I, S. 414.

[116]) Acta Sanctorum, Jan. I, S. 844. Vita Godefridi com. Capenbergensis, Mon. Germ. XII, S. 529 und 530.

Diener Liudpold von Merseburg verehrte.[117]) Ein noch häufiger Besitzwechsel ist bei dem codex Gertrudianus in Cividale nachgewiesen (s. w. u.).

Auch auf Kriegs- und Eroberungszügen wurden nicht selten Kunstschätze erbeutet und in entfernte Gegenden gebracht. Heinrich des Zänkers Feinde aus Sachsen eroberten im Jahre 984 Ala und führten die dort angehäuften Schätze fort.[118]) Im Jahre 1039 wurden vom Herzog Bretislav von Böhmen († 1055) aus Krakau und Gnesen mehr als hundert mit Beute beladene Wagen nach Prag gebracht. Unter den Beutestücken befanden sich die Reliquien des hl. Adalbert[119]) und viele Kunstwerke, u. a. eine goldene Altartafel und ein goldenes Kreuz aus Gnesen.[120]) Friedrich Barbarossa nahm nach der Eroberung von Mailand die unermesslichen und sehr reichen Schätze aus den Schatzkammern der dortigen Kirchen und andere Werthgegenstände in seinen Besitz.[121]) Aber nicht allein bei der Eroberung von Städten und Burgen war Gelegenheit vorhanden, Kunstgegenstände zu erbeuten. Denn auch weltliche und geistliche Fürsten führten wohl auf Reisen und Kriegszügen Kunstschätze mit sich. Der Herzog Friedrich von Schwaben pflegte das oben erwähnte byzantinische Kreuz im Kampfe auf der Brust zu tragen.[122]) Der Graf Balduin von Flandern, seit 1204 Kaiser in Byzanz, liess ebenso wie sein Vorgänger auf dem Kaiserthrone eine kostbare Tafel, in welcher eine Reliquie des heiligen Kreuzes eingeschlossen war, auf Kriegszügen mitführen.[123]) Karl der Kahle hatte auf einem Kriegszuge drei höchst kostbare Kronen, sehr werthvolle Armspangen und andere Werthgegenstände bei sich. Er verlor diese Schätze durch die Unachtsamkeit der Hüter. Doch fand man nach einigen Tagen Alles wieder bis auf einige Edelsteine.[124]). Nach einer Schlacht bei Andernach musste er jedoch alle Schätze, welche er bei sich hatte, im Stiche lassen.[125]) Der Bischof Liudward von Vercelli, der Freund und vertrauteste Rathgeber Karl des Dicken, führte das Vermögen und die unvergleichlichen, alles Maass übersteigenden Schätze des Kaisers, welche er nach seinem Tode erhalten hatte, mit sich.[126]) Alle diese

---

[117]) Lamberti annales, a. 1071, Mon. G. V. S. 185.

[118]) Wilmans, Jahrb. des deutschen Reichs unter Otto III. S. 20.

[119]) Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit, A. [5], Bd. II, S. 347 und 348.

[120]) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Bd. I, S. 114.

[121]) „immensa et ditissima spolia in ecclesiasticis thesauris aliisque rebus pretiosis diripuit", Ottonis Frisingensis continuatio auctore Ottone S. Blassii monacho, c. 13, Mon G. XX, S. 310.

[122]) Vita Godofridi com. Capenb. Mon. Germ. XII, S. 530.

[123]) Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Bd. II, 1888, S. 384.

[124]) Hincmari annales, a. 865, Mon. Germ. I, S. 469.

[125]) Annales Fuldenses a. 876, M. G. I, S. 390.

[126]) „assumptis secum opibus atque incomparabilibus thesauris, quibus ultra quam aestimari potest, abundabat". Chron. Reginonis. a. 901, Mon. G. I, S. 609.

Gegenstände wurden von den Ungarn erbeutet und fortgeschafft. Kaiser Otto II verlor im Jahre 982 nach seiner Niederlage bei Cotrone in Calabrien Schreine mit Reliquien.[127] Er soll damals zwölf mit Kostbarkeiten angefüllte Kisten bei sich gehabt haben.[128] In einer Schlacht gegen die Sarazenen im Jahre 1016 fiel u. a. ein kostbares mit Juwelen verziertes Diadem in die Hände der Christen.[129] Der Erzbischof Hatto von Mainz hatte auf einer Reise nach Rom seine Schätze in St. Gallen zurückgelassen, fand sie aber bei der Rückkehr widerrechtlich verwendet und zersplittert.[130] Die Bischöfe von Mainz, Bamberg, Regensburg, Utrecht und andere, welche im Jahre 1064 nach Jerusalem pilgerten, führten sehr reiche Schätze mit sich.[131] In der Schlacht bei Flarheim im Jahre 1080 befand sich im besiegten Heere auch der Patriarch von Aquileja und mehrere Fürsten jener Gegend, welche ungeheure Reichthümer („divitias ingentes“) mitgebracht hatten. Es wurden erbeutet u. a. arma, vasa aurea et argentea, pallia et pretiosa vestimenta[132] und von Otto von Nordheim in einer Schlacht an der Elster alles, was die Bischöfe von Köln, Trier und vierzehn andere Bischöfe mitgebracht hatten, u. a. „scrinia sacris indumentis et vasis plena, multa vasa aurea et argentea, sine aestimatione vestimenta.“[133] In der Schlacht bei Würzburg im Jahre 1086 erbeuteten die Feinde Heinrich IV mehrere Schreine mit königlichen Gewändern und von den Bischöfen, welche den Kaiser begleiteten, viele kirchliche Gewänder und heilige Gefässe.[134]

Dass die meisten der noch jetzt in Kirchen und Klöstern befindlichen Kunstwerke zweifellos im Auftrage der Kirchenvorsteher, Aebte und Bischöfe hergestellt seien, ist wohl nicht zu bezweifeln. Manche derselben jedoch mögen als Geschenke weltlicher, meist fürstlicher Personen in die Schatzkammern gelangt sein. Die zuerst genannten Werke werden wohl nur zum kleineren, die zuletzt erwähnten jedoch wohl zum grösseren Theil nicht an dem Orte ihrer Aufbewahrung angefertigt worden sein. Die Zahl der von Fürsten geschenkten Kunstgegenstände scheint

---

[127]) Annales Altahenses majores, Mon. G. XX, S. 789. Vgl. Alperti de episc. Mettensibus libellus, M. G. IV, S. 698.

[128]) Giesebrecht, Jahrb. des deutschen Reiches unter Otto II, Excurs XII, S. 167.

[129]) Giesebrecht, Geschichte der Kaiserzeit, II, S. 176.

[130]) Ekkehardi IV casus St. Galli c. 22 dei Meier v. Knonau, St. Gallische Geschichtsquellen Bd. III, S. 87 ff.

[131]) Lamberti ann. a. 1064 und 1065 Mon. G. V, S. 168.

[132]) Bruno, de bello saxonico c. 117, Mon. Germ. V, S. 378.

[133]) Bruno, de bello saxonico c. 122, a. a. O., S. 380 und 381.

[134]) Chron. Bernoldi monachi S. Blasii, a 1086, Mon. G. V, S. 445. „scrinia cum vestimentis regalibus item nescio quot capellas episcoporum cum alliis innumerabilibus acceperunt.“ Unter den Kapellen der Bischöfe sind nach dem Herausgeber (a. a. O. Anm. 88) zu verstehen: vestimenta ac vasa sacra, reliquiae sanctorum, aliaque ad solemne officium divinum necessaria. Vgl. auch a. a. O., S. 457, Zeile 49.

durchaus nicht gering gewesen zu sein. Die zur Zeit der Karolinger der Peterskirche zu Rom gewidmeten Werke sind oben schon erwähnt worden. Dass Karl der Grosse seine Aachener Pfalzkapelle mit kostbaren Geräthen geschmückt hat, ist nicht zu bezweifeln. In den Geschichtsquellen ist in dieser Hinsicht nur im Allgemeinen von Ornamenten und goldenem und silbernem Schmucke und von den noch erhaltenen Bronzethüren und -Gittern die Rede,[135]) während als Geschenk an die Kirche zu Conques ein ganz eigenartiges Werk erwähnt wird.[136]) Aehnliche nach Buchstaben des Alphabets gebildete Reliquiare hat Karl angeblich noch für 22 andere Abteikirchen gestiftet.[137]) Nach einer ebenfalls unverbürgten Ueberlieferung soll Karl dem Kloster St. Maurice (Canton Wallis) die dort noch vorhandene kostbare orientalische Vase, ein Evangeliar und eine goldene Altartafel geschenkt haben.[138]) Lugwig der Fromme gab der Kirche zu Soissons einen goldenen Kelch mit Patene, ein kostbares Evangeliar und ein Rauchfass,[139]) der St. Kastorkirche zu Koblenz sehr grosse Geschenke in Gold und Silber[140]) und dem Dome zu Halberstadt ein Evangelienbuch mit einem Einband von Gold und Edelsteinen,[141]) Karl der Kahle der Abtei St. Denis einen Reliquienschrein,[142]) ein kostbares Buch und eine Altartafel.[143]) Kaiser Lothar stattete die Abteikirche zu Prüm mit ungemein zahlreichen kostbaren Geräthen: Reliquienschreinen, goldenen Kronen, Leuchtern, Gewändern und reich verzierten Büchern aus.[144]) Kaiser Arnulf gab seinen ganzen Schatz („ornatum palatii sui") der Abtei Emmeram in Regensburg u. a. den noch in der königlichen Staats-Bibliothek zu München aufbewahrten sogenannten codex aureus und das in der Reichen-Kapelle daselbst befindliche Feldaltärchen,[145]) der Abtei St. Gallen ein Reliquiar in der Form einer Kapelle, welches später von Karl III zu seinem Hausaltar erwählt wurde.[146]) Heinrich I und seine Gemahlin Mathilde liessen jedes Jahr sämmtlichen Klöstern der Harzgegend unzählige Geschenke zukommen,[147]) unter welchen sich zweifellos

---

[135]) v. Schlosser, Bd. I, N. 100 und 103, S. 26.

[136]) tribuit literam alphabeti A de auro et argento, v. Schlosser, Bd. I, N. 640, S. 203.

[137]) Bouillet, l'église et le trésor de Conques 1892, S. 65, Darcel, Trésor de l'église de Conques, S. 29.

[138]) Rahn, Gesch. der bildend. Kunst in der Schweiz, S. 85 und 117.

[139]) v. Schlosser, Bd. I, N. 832, S. 275.

[140]) „maxima dona in auro et argento" Thegani vita Hludovici, a. 836, Mon. G. II, S. 603.

[141]) Fiorillo a. a. O., Bd. II, S. 154.

[142]) Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 16.

[143]) v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 70 und 108.

[144]) J. Marx, die Salvatorkirche zu Prüm, 1863, S. 9—11.

[145]) F. W. M. Schmid, Zur Gesch. der karoling. Plastik, Repert. f. Kunstw. XXIII, S. 197.

[146]) v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 40.

[147]) Vita Mahthildis, c. 6, Mon. G. IV, S. 287.

auch manche Kunstwerke befanden. Otto I stattete den Dom zu Magdeburg mit sehr vielen Schmuckgegenständen,[148]) mit kostbarem Marmor, mit Gold und Edelsteinen aus und liess in die Säulencapitäle Reliquien legen.[149]) Er schenkte dem Mauritiuskloster daselbst Landgüter, Bücher und anderes, königliches Schmuckgeräth,[150]) dem Bischof Landowardus von Minden, um ihn besonders zu ehren, einen Bischofsstab aus Ebenholz[151]) und im Verein mit seiner Gemahlin Adelheid dem Dome zu Metz werthvolle Gegenstände.[152]) Otto II stiftete für Magdeburg ein Buch mit sein und seiner Gemahlin Theophano's Bildniss, in Gold geformt[153]) und für die Kirche zu Lüneburg eine goldene Altartafel, angeblich aus dem Golde, welches er von den Sarazenen erbeutet hatte.[154]) Den Dom zu Metz hat Otto II ebenso freigebig ausgezeichnet wie sein Vater.[155]) Der Dom zu Minden erhielt von ihm ein goldenes Crucifix und die Kirche zu Aschaffenburg wollene, leinene und seidene Stoffe und andere Zierraten.[156]) Vor seinem Tode gab er einen Theil seiner Schätze der Peterskirche zu Rom und seiner Schwester Mathilde, Aebtissin von Quedlinburg (s. w. u.). Ein inschriftlich von Otto III geschenktes, auf der Rückreise mit seinem Bildniss versehenes grosses Kreuz befand sich im alten Münster zu Speier. In den neuen Dom versetzt, hing es (zur Zeit des Bischofs Einhard II, 1060—67) vom hohen Gewölbe des Königschores herab.[157]) Otto III beschenkte ferner das St. Pantaleonskloster zu Köln, als dort seine Mutter begraben wurde, auf's Reichste,[158]) die Abteikirche zu Petershausen bei Constanz mit einem Reliquienbehälter (capsa), in welchem der Arm des hl. Philippus und andere Reliquien enthalten waren,[159]) und seinen Erzieher, den Bischof Bernward von Hildesheim, im Jahre 1001 zu Rom mit

---

[148]) „plurimis ornamentis decoravit" Ottonis Frisingensis chron. VI, cap. 24, Mon. G. XX, S. 240.

[149]) Thietmari chronicon II, c. 11, Mon. G. III, S. 748.

[150]) „munera in prediis, in libris ceteroque apparatu regio" Thietm. chr. II, cap. 20, Mon. G. III, S. 753, vgl. Ann. Magdeb. Mon. G. XVI, a. 969.

[151]) Chronicon episc. Mindensium, Leibniz a. a. O. II, S. 166.

[152]) „dona pretiosa", Vita Theodorici Mettensis episcopi, cap. V, Leibniz a. a. O. I, S. 297 und Mon. G. IV, S. 467.

[153]) Thietmari chron. III, c. 1, M. G. III, S. 758 und Ann. Magdeb. a. 974, Mon. G. XVI, S. 154. Die Bilder waren wohl wie die Figuren Theophano's und Otto III auf dem bekannten Buchdeckel in Gotha aus Goldplatten getrieben.

[154]) Fiorillo a. a. O. II, S. 79 und 80, Münzenberger, Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterl. Altäre Deutschlands I, S. 21.

[155]) Vita Theodorici ep. Mett. bei Leibniz a. a. O. I, S. 297.

[156]) Fiorillo a. a. O. I, S. 74, Anmerkung und II, S. 11.

[157]) Schriften und Reden des Kardinals von Geissel, Bd. IV, Der Kaiserdom zu Speier, 2. Aufl. 1876, S. 29.

[158]) Thietmari chron. IV, c. 10, Mon. G. III, S. 772.

[159]) Chron. Petersh. Mon. G. XX, S. 635. Vita Geberhardi espisc. Const. c. 13 M. G. X, S. 587. Vgl. Kraus, Kunstd. des Grossh. Baden, Kreis Konstanz, S. 231 u. 234, Freiburger Diocesan-Archiv, II, 1866, S. 366.

ausgezeichneten Gaben („exquisites donis“). Im Jahre 1002 gab er ihm nochmals durch seinen Gesandten auserlesene Geschenke, u. a. ein sehr werthvolles Gefäss aus Onyx („munera praecipua“, „onichinum vas magni pretii“).[160] Bei der Weihe der Halberstädter Kirche im Jahre 992 überreichte er dem Bischof sein goldenes Scepter. Auch seine Mutter, seine Tante Mathilde von Quedlinburg, sowie deren Nichte Hathwiga von Gernrode, welche bei der Weihe der Kirche zugegen waren, widmeten dem Halberstädter Dom „königliche Geschenke“.[161] Im Jahre 1000 reiste Otto III mit kaiserlichen Gaben („cum imperialibus donis“) nach Gnesen zum Grabe d. h. Adalbert.[162] Von ganz ausserordentlicher Freigebigkeit war Kaiser Heinrich II. Er schenkte dem Dom zu Merseburg drei Evangeliare mit Gold und Edelsteinen und Elfenbeintafeln, eines derselben, welches für das beste galt („quod optimum est“) mit Gold, Edelsteinen und electrum (worunter hier zweifellos Email gemeint ist) geschmückt, ferner drei goldene und zwei silberne Kreuze, drei Ampullen, drei Kelche, eine mit Gold und Edelsteinen geschmückte Altartafel, eine goldene, mit Edelsteinen verzierte Büchse, drei silberne Rauchfässer, seidene Dorsalien, Messgewänder und mehrere andere Gegenstände,[163] zwei Jahre später nochmals einen goldenen Altar, ferner drei Chorbehänge und eine silberne Kanne.[164] Dem Dom zu Halberstadt gab er prachtvolle Werke aus Gold und Edelsteinen,[165] dem Frauenmünster auf dem Berge bei Quedlinburg ein Pfund Goldes für einen Altar[166] und die Stiftskirche in Quedlinburg stattete er mit vielfachen Geschenken an Gold und seidenen Gewändern so prachtvoll als möglich aus.[167] Der Dom zu Bamberg erhielt von ihm (ausser mehreren noch vorhandenen kostbaren Büchern) mit werthvollen Steinen geschmückte Gefässe verschiedener Art, Gewänder und anderen kirchlichen Schmuck,[168] der Dom zu Trier eine kostbare Altartafel.[169] Nach den Quedlinburger Jahrbüchern wurden von ihm noch mehrere Kirchen Deutschland's, deren Namen jedoch nicht genannt sind, mit kostbaren Gaben beschenkt.[170] Auch ausländische Kirchen und Klöster wurden von Heinrich reich bedacht. Verdun erhielt von ihm einen Kelch

---

160) Vita S. Bernwardi, c. 27 und 36, Mon. G. IV, S. 771 und 775.

161) Annalista Saxo, a. 992, M. G. VI, S. 637, Chron. eccles. Halberst. bei Leibniz a. a. O. II, S. 117.

162) Ann. Magdeb. M. G. a. 1000, Mon. G. XVI. S. 159.

163) Vita Ditmari bei Leibniz a. a. O. I, S. 429 und 430, vgl. Chron. episc. Merseb. M. G. X, S. 176. Thietmari chron. VIII, c. 8, Mon. G. III, S. 865.

164) Thietmari chron. VII, c. 48, Mon. G. III, S. 857.

165) Ann. Quedlinb. a. 1024, Mon. G. III, S. 89.

166) Thietmari chron. VII, 38, Mon. G. M. III, S. 853.

167) Ann. Quedlinb. a. 1021, Mon. G. III, S. 87.

168) Vita Heinrici II. imp. c. 15 und 18, Mon. G. IV, S. 799 und 803.

169) A. Haseloff, der Psalter Erzbischof Egbert's von Trier, 1901, S. 171, Anm. 2.

170) Ann. Quedl. a. 1022 Mon. G. III, S. 89.

und zahllose Geschenke von Gold und Silber,[171]) die Abtei Cluny eine goldene, mit werthvollen Steinen geschmückte corona (Votivkrone oder Kronleuchter?)[172]) und, wie bereits oben erwähnt worden ist, eine kostbare mit Edelsteinen verzierte Kugel (Reichsapfel), welche er vom Papste erhalten hatte, ferner der Abtei Monte-Cassino ungeheuere Geschenke in Gold und Silber und vielerlei Kirchenschmuck.[173]) In der Chronik Leo's von Ostia[174]) werden mehrere derselben angegeben: ein mit goldenem Deckel, sehr werthvollen Steinen und Miniaturen versehenes Evangelienbuch, ein goldener, mit den besten Emails („smaltis optimis") geschmückter Kelch nebst Patene, eine Stola sowie eine Casel und ein Pluviale mit goldenen Borten verziert. Kaiser Konrad II besuchte und beschenkte ebenfalls Monte-Cassino.[175]) Der Abtei Obermünster zu Regensburg widmete er sein Scepter.[176]) Heinrich III schenkte der Abteikirche zu Monte-Cassino eine werthvolle Altardecke,[177]) dem Dom zu Speier zwei kleine in Gold und Silber gefasste Reliquiare mit Theilen eines Kreuznagels und ein äusserst kostbares mit Goldblech überzogenes, mit Perlen und Steinen geziertes, mit längeren Inschriften versehenes Kreuz, welches auf den Hochaltar gesetzt, später aber nur am Charfreitage den Gläubigen gezeigt wurde.[178]) Auch ein jetzt im Escorial befindliches kostbares Evangeliar darf man wohl als Geschenk Heinrich III an den Dom zu Speyer betrachten.[179]) Heinrich IV stattete den Dom zu Speier mit goldenem und silbernem Schmuckgeräth, mit Edelsteinen und seidenen Gewändern so herrlich aus, dass diese Gaben die Bewunderung der Zeitgenossen fanden.[180]) Dem Erzbischof Adalbert von Bremen schenkte er für den Dom Silbergeräth, Kelche, Bücher, Candelaber, Rauchfässer und 100 Gewänder[181]) und der Abtei Hirsau ein prachtvolles Evangeliar.[182]) Die Kirche zu Harzburg zierte er mit reichem Schmuck.

---

[171]) „innumera dona auri et argenti", Chron. Hugonis Flaviacensis, M. G. VIII, S. 375 und Leibniz a. a. O. II, S. 375.

[172]) Vita Meinwerci, c. 28, Mon. G. XI, S. 118 und vita Heinrici II. M. G. IV, c. 28, S. 809.

[173]) „ingentia munera in auro in argento, in ornamentis plurimis." Vita Heinr. II, c. 24, M. G. IV, S. 807.

[174]) Leonis Ost. chr. mon. Casin. II, c. 43, bei v. Schlosser, II, S. 198.

[175]) Leonis Ost. chron. monast. Casin. Mon. G. VII, S. 670.

[176]) Hirsch, Jahrb. d. Deutschen Reichs unter Heinrich II, Bd. II, S. 219.

[177]) Leo. Ost. Chron. mon. Cas. II, c. 78, M. G. VII, S. 683.

[178]) v. Geissel, Der Kaiserdom zu Speier A^2, 1876, S. 19 u. 20, Kraus, Die christl. Inschriften der Rheinlande, II, No. 147.

[179]) Wattenbach, Geschichtsquellen, A^6, B. II, S. 28, Kraus, Gesch. d. chr. Kunst II, S. 46.

[180]) „Qualem ornatum ex auro et argento lapidibus preciosis et sericis vestibus contulerit, difficile est credere, nisi cui contingit videre", Vita Heinrici IV, c. 1, Mon. Germ. XII, S. 268, vgl. v. Geissel a. a. O., S. 34.

[181]) Adami gesta pont. Hammab. lib. III, c. 44, Mon. Germ. VII, S. 352.

[182]) Neues Archiv d. Gesellsch. f. ältere d. Geschichtsk. X, S. 409.

Das schönste Stück eines Kirchenschatzes, welches er bei einem Bischofe sah, nahm er mit sich für jene Kirche.[183]) Kaiser Friedrich I schenkte der Abteikirche zu Prüm eine goldene Altartafel,[184]) der Kirche zu Aachen im Verein mit seiner Gemahlin königliche Gastgeschenke von goldenen Gefässen und seidenen Gewändern.[185])

Auch Kaiserinnen und Königinnen waren in dieser Hinsicht sehr freigebig. Die Königin Mathilde liess, wie oben bereits erwähnt ist, im Verein mit ihrem Gemahl Heinrich I vielen Kirchen Niedersachsen's jährlich unzählige Geschenke zufliessen.[186]) Sie gab der Kirche und den Dürftigen[187]) und bei ihrem Tode ihre sämmtlichen Schätze den Bischöfen, Klöstern und den Armen.[188]) Ausserordentlich freigebig war die Kaiserin Adelheid.[189]) Sie gab den Nonnenklöstern in Sachsen häufig Geschenke (a. a. O. Kap. 9), „den heiligen Stätten vielfache Weihegeschenke mancherlei Art“ (Kap. 17). „Es gab keine Kirche oder Mönchskloster, durch Verwandtschaft oder Nachbarschaft ihr verbunden, welches nicht Gaben und Gastgeschenke erhalten hätte“ (Kap. 17). Sie versah das Kloster Cluny mit ansehnlichem Kirchenschmuck (Kap. 9), dasselbe, sowie die Abtei Monte-Cassino „mit geringen aber eigenartigen Geschenken“ („exiguis, tamen propriis muneribus“, Kap. 17). Der Martinskirche zu Tours schickte sie eine nicht geringe Summe Geldes und für den Altar ein Stück vom Mantel ihres Sohnes (Kap. 17 u. 18), das Kloster Elz im Elsass, welches sie mit wunderbarer Kunst („miro opere“) erbaut hatte, stattete sie mit Gold, Edelsteinen, werthvollen Kirchengewändern und vielfachem Schmuck auf's Reichste aus (Kap. 10). Die Kaiserin Kunigunde gab den Kirchen manche Kunstgegenstände, u. a. der Stephanskirche in Bamberg ein silbernes Armreliquiar und dem Kloster Nieder-Altaich Gürtel, welche sie selbst gewirkt hatte.[190]) Die Kaiserin Agnes schenkte der Abtei Monte-Cassino mehrere werthvolle Gegenstände, ein Dorsale, zwei gegossene silberne Candelaber und ein Evangelienbuch mit einem aus Silber gegossenen Deckelschmuck[191]) und dem Kaiserdom zu Speier einen kostbaren Sarkophag von gediegenem Silber, an den Ecken mit Goldblech beschlagen und mit edlen Steinen geschmückt. Auf seiner oberen Fläche befand sich ein Altarstein von weissem Marmor, um auf

---

[183]) Bruno de bello saxonico, c. 16, M. G. V., S. 334.

[184]) Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. Bd. 46, S. 135.

[185]) „regalia xenia in vasis aureis et pallicis sericis“ Annales Colonienses maximi, a. 1166, Mon. Germ. XVII, S. 780.

[186]) Vita Mahthildis c. 6, M. G. IV, S. 287.

[187]) Daselbst c. 8, M. G. IV S. 289.

[188]) Vita Mahth. antiquior c. 15, Mon. G. X, S. 580, vgl. Widukind, res gestae sax. III, c. 74, M. G. III, S. 466.

[189]) Vita Adelh. imp. auctore Odilione, c. 9, 10, 11, 17, 18, Mon. G. IV, S. 641, 642, 643.

[190]) Fiorillo a. a. O., Bd. I, S. 232 und 239.

[191]) v. Schlosser, II, S. 207.

demselben Messe lesen zu können. Adelheid[192]), Gemahlin des Königs Stephan II von Ungarn, siftete (um die Mitte des XII. Jahrhunderts) für die Abtei St. Blasien im Schwarzwald das jetzt in St. Paul zu Kärnthen aufbewahrte kostbare Kreuz.[193])

Ohne Zweifel war die Zahl der von fürstlichen Personen gestifteten Kirchengeräthe eine sehr grosse. Denn nicht über alle derartige Gaben werden Aufzeichnungen gemacht oder bis in unsere Zeit erhalten sein. Sind sogar einzelne Prachtwerke von hervorragendem Werthe nur durch ihre Inschriften als kaiserliche Geschenke bekannt, z. B. die Kanzel Heinrich II und der grosse Radleuchter im Dom zu Aachen. Auch die grossartige aus dem Baseler Dom stammende goldene Altartafel im Cluny-Museum zu Paris rührt, wie die auf ihr angebrachten Stifterbildnisse beweisen, nicht von einem Bischofe oder Abte her, sondern von einem (wahrscheinlich fürstlichen) Ehepaar, und zwar nach einer bis in's XV. Jahrhundert reichenden Ueberlieferung von Heinrich II und Kunigunde.

Nicht selten sind Kunstwerke durch Verkauf, Vererbung oder Tausch von ihrem Entstehungs- oder ursprünglichen Aufbewahrungsorte entfernt und in andere Gegenden gebracht worden. Dass im Mittelalter ein lebhafter Handel mit Kunstwerken, namentlich mit orientalischen Geweben und mit Geschmeide stattfand, ist bekannt. Der Verkehr wurde meist durch den venezianischen, amalfitanischen und genuesischen Handel, aber auch durch einzelne fränkische und deutsche Kaufleute vermittelt. Schon ein Geschichtsschreiber des IX. Jahrhunderts erwähnt, dass ein Jude häufig nach dem gelobten Lande reiste und von dorther viele Kostbarkeiten und fremdartige Gegenstände mitbrachte.[194]) Der orientalische Handel erstreckte sich im X. Jahrhundert sogar bis in die Ostsee. An den Odermündungen befand sich ein Waarenplatz, wo auch Griechen wohnten.[195]) Dass nicht nur profane, sondern auch kirchliche Kunstgegenstände gekauft und verkauft wurden, geht ebenfalls aus Urkunden hervor. Schon in einem Capitular Karl d. G. wird gegen diese Sitte eingeschritten und es den geistlichen Vorstehern strenge verboten, Gegenstände aus Kirchenschätzen an Kaufleute abzugeben.[196]) In einem Testament des Grafen Eberhard von Friaul vom Jahre 867 werden über 100 Gegenstände genannt, unter welchen sich eine ungemein grosse Anzahl kirchlicher Geräthe, goldene Kreuze, Kelche, Reliquiare, Bücher und Paramente befand. Dieser reiche Schatz wurde zersplittert

---

[192]) Geissel, Der Kaiserdom zu Speier, S. 71.

[193]) Neues Archiv der Ges. für ältere deutsche Geschichtsk. X, S. 410. Das Kreuz hält J. v. Falke, Gesch. der deutschen Kunst, Kunstgewerbe, S. 38, und Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 44 für eine Arbeit der Ottonenzeit.

[194]) Monachus Sangallensis de Carolo Magno liber II c. 16 bei Jaffé, Bibl. r. germ. IV, S. 644 Mon. Germ. II, S. 737.

[195]) Adami gesta pont. Hammab. II, c. 19, Mon. Germ. VII, S. 312.

[196]) v. Schlosser, Bd. I, S. 392, No. 1044, ders. Sitzungsberichte S. 176.

und ging in den Besitz von 13 Personen über.[197] Kaiser Lothar nahm manches, was er in kirchlichen Schatzkammern fand, an sich. Auch die Schätze der Pfalz und der Pfalzkirche zu Aachen führte er mit sich fort.[198] Sehr viele kostbare Gegenstände aus dem Schatz von St. Denis erhielt Graf Odo von Paris, König der Westfranken.[199] Der Erzbischof Bruno von Köln, der Bruder Otto I, bestimmte in seinem Testamente, dass eine Anzahl Geräthe und Paramente in den Besitz mehrerer Kölner Kirchen und an das St. Patroklusstift in Soest übergingen.[200] Kaiser Otto II theilte seine Schätze in vier Theile, einen erhielt die Kirche und der Altar von St. Peter in Rom, den zweiten seine Mutter und seine Schwester Mathilde, Aebtissin von Quedlinburg, den dritten seine Krieger, den vierten die Armen.[201] Der Bischof Thietmar von Merseburg bemerkt in seiner Chronik, dass er viele Reliquien nebst wohlverzierten Behältern angekauft habe.[202] Bei dem Tode des Erzbischofs Waltherd von Magdeburg (1012) ging der ausserordentliche Vorrath von Büchern, Amtskleidern und anderen Dinge, welchen er angeschafft hatte, in viele Hände über.[203] Bischof Einhard II von Speyer (1060—67), unter welchem der Dombau mächtig gefördert wurde, liess den ganzen sehr reichen Schatz des Klosters Limburg in den Dom zu Speyer überführen.[204] Auch Bischof Arnold II (1124—26) entnahm der Kirche zu Limburg mehrere Kunstschätze, goldene und silberne Kreuze, Kelche aus Onyx und Gold und prachtvolle Kirchengewänder und gab sie dem Dom zu Speyer.[205] Eine goldene Altartafel im Dom zu Magdeburg nahm der Erzbischof Konrad i. J. 1136 an sich, um die Kosten des zweiten Römerzuges Kaiser Lothar's zu bestreiten.[206] Der Abt Bertholf von Petershausen bei Constanz sah sich i. J. 1126 in Folge einer Hungersnoth veranlasst, einige Kunstsachen zu veräussern.[207] Bischof Siegfried II von Speyer (1127—46) erhielt vom Kloster Lorsch drei Bücher mit Gold und Silber beschlagen und mit kostbaren Steinen geschmückt und ein schweres goldenes Kreuz als Faustpfand. Doch das Kloster löste diese Gegenstände nicht wieder ein.[208]

Vorzugsweise waren es Bücher, welche durch Tausch, Kauf oder als Geschenke erworben oder verliehen und nicht selten von reisenden Mönchen, Aebten oder Bischöfen nach Stätten gebracht wurden, welche

---

[197]) v. Schlosser, Bd. I. No. 652, S. 206—209.

[198]) Prudentii annales, a. 841 u. 842, Mon. G. I, S. 438.

[199]) v. Schlosser, Bd. 1, S. 214, No. 664b.

[200]) Ruotgeri vita Brunonis archiep. Colon. M. G. IV, S. 274, vergl. Kleinermanns, die Heiligen auf dem erzb. Stuhle von Köln, I, S. 162.

[201]) Giesebrecht, Jahrb. des deutschen Reichs unter Otto II, S. 105.

[202]) Tietmari chron. VIII c. 8, Mon. G. III, S. 865.

[203]) Tietmari chron. VI c. 46, M. G. III, S. 828.

[204]) v. Geissel, der Kaiserdom zu Speier, 1876, S. 28. Sighart, a. a. O. I, S. 128.

[205]) v. Geissel a. a. O., Bd. II, S. 44.

[206]) Fiorillo a. a. O., Bd. II, S. 168.

[207]) Fiorillo a. a. O., I, S. 296.

[208]) v. Geissel a. a. O., S. 51.

von den Entstehungsorten dieser Werke weit entfernt lagen. Gerade diese Werke, welche vielfach mit Miniaturen, Ornamenten und mit kunstvollem, aus Elfenbeinschnitzerei, getriebenen Metallplatten, Email und Filigran bestehenden Deckelschmuck versehen waren, werden unzweifelhaft zur Vermittelung der Kunstübung verschiedener Gegenden sehr wesentlich beigetragen, sehr oft sogar zwischen dem In- und Auslande vermittelt haben. Und dieser Einfluss der fremden Miniaturmalerei und des plastischen Deckelschmuckes hat sich höchst wahrscheinlich in manchen Orten auch auf die monumentale Kunst, auf die Wandmalerei und die Holz- und Steinplastik erstreckt, besonders in der früheren Zeit, bis zum XI. Jahrhundert.[209])

Zahlreiche Beispiele, dass Bücher durch Kauf, Verpfändung, Verleihung (zum Zwecke des Abschreibens), oder durch reisende bezw. ihren Aufenthaltsort ändernde Mönche, Aebte und Bischöfe und endlich durch den schon im Mittelalter (besonders in Rom, Venedig und Paris) bestehenden Buchhandel von einem Orte zum anderen gelangt sind, findet man bei Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, Kap. VI u. VII. Es seien hier noch einige Belege hinzugefügt. Nachdem schon irische Mönche, welche als Missionare auf das Festland kamen, prächtig ausgestattete, zum Theil noch erhaltene Handschriften aus England mitgebracht hatten, gelangten auch durch Alkuin viele Bücher von dorther auf das Festland (nach Tours).[210]) Von Ludger, dem ersten Bischofe von Münster, wird ebenfalls bezeugt, dass er von England (nach Utrecht) zurückkehrend, eine Menge Bücher („copiam librorum") mitgebracht habe.[211]) Hrabanus Maurus führte stets kostbare Handschriften mit sich. Ein mit mannigfachen Figuren ausgestattetes Buch, welches er zum Lobe des hl. Kreuzes verfasst hatte, wurde mehrfach abgeschrieben und an Ludwig d. Fr., Bischof Otgar, Papst Sergius, Graf Eberh. v. Friaul und den Mönchen von St. Denis geschenkt. Andere Bücher des Hrabanus gelangten in den Besitz der Abtei Fulda, ein Theil der letzteren i. J. 1414 nach Constanz, bis im dreissigjährigen Kriege die ganze Fuldaer Bibliothek zerstreut wurde.[212]) Abt Waldo von Reichenau (784—806), vorher Abt von St. Gallen, hatte vom Martinskloster zu Tours Bücher erhalten.[213]) Ein von Karl d. Kahlen der Abtei St. Denis geschenktes Buch, der sog. codex aureus in der Kgl. Staatsbibliothek zu München, gelangte in den Besitz des Kaisers Arnulf und dann an das Kloster St. Emmeram in Regensburg.[214]) Von Monte-Cassino wurde dem Abte von Corbie eine

---

[209]) Von der damaligen Malerei und Plastik ist leider viel zu wenig erhalten, um in dieser Hinsicht über Vermuthungen hinausgehen zu dürfen.

[210]) Janitschek, Die Trierer Ada-Handschrift, S. 64, Anm. 4.

[211]) Gallée, Altsächs. Sprachdenkmäler, Leiden, 1894, S. XXXVI.

[212]) Clemen, Studien zur Karol. Kunst, I, im Repert. für Kunstw. XIII, S. 123 ff.

[213]) Wattenbach, Geschichtsquellen A^6, Bd. I, S. 276.

[214]) v. Schlosser, Sitzungsberichte a. a. O., S. 108. Swarzenski, die Regensburger Buchmalerei, 1901, S. 29. In St. Emmeram befanden sich noch mehrere

Handschrift geschickt[215]) und der Abt Wala von Corbie brachte von Rom vier Antiphonare mit.[216]) Die Mönche von Corbie liehen ein Werk dem Kloster zu St. Vincent zu Laon und erhielten als Pfand ein Buch.[217]) Der Abt Willebald von Corvei lieh vom Bischof Reinhald in Hildesheim die Werke des Cicero und musste dafür zwei kostbare Handschriften als Pfand geben.[218]) Kaiser Otto I entnahm viele der besten Bücher der Bibliothek von St. Gallen, gab aber später einige derselben zurück.[219]) Der Bischof Meinwerk brachte Bücher aus Cluny nach Paderborn,[220]) der Bischof Ortwin einen grossen Vorrath von Handschriften aus Rom nach Hildesheim.[221]) Auch aus Tegernsee wurden Bücher nach Hildesheim geschickt.[222]) Ein vorzüglich schönes Evangeliar von dort erhielt Heinrich II.[223]) Von Hildesheim gelangten Bücher nach Essen.[224]) Der Abt Gerbert von Reims (später Papst Sylvester II) bemerkt in einem seiner Briefe, dass er in Rom und ganz Italien, in Deutschland und Belgien Bücher gekauft habe.[225]) Der Erzbischof Egbert von Trier erhielt (wahrscheinlich auf der Reise nach Italien) als Geschenk vom Abte zu Reichenau das bekannte, in Trier befindliche Evangelienbuch.[226]) Ein Psalter, ebenfalls für Egbert und zwar wahrscheinlich nicht in Trier verfertigt, gelangte von Trier an Gertrud, die Gemahlin des Fürsten Isjaslaw von Russland, bald darauf in den Besitz der Herzogin Salome von Polen. Von dieser an das Stift Zwiefalten. Im Jahre 1229 befand sich das Buch in Cividale, nachdem es, wie Sauerland nachgewiesen hat,[227]) von Zwiefalten wahrscheinlich an die Schutzherren dieses Klosters, die Grafen von Andechs, von diesen entweder durch die Königin von Ungarn oder wahrscheinlicher die Herzogin Hedwig von Schlesien und Polen an die hl. Elisabeth von Thüringen und endlich an den Oheim der Letzteren, den Patriarchen von Aquileja in Cividale gelangt war. Der Bischof Peter von Verona wurde beim Besuche des Klosters St. Gallen mit einem Evangeliar be-

---

Handschriften, deren Entstehung an anderen Orten nachgewiesen werden kann, Swarzenski a. a. O., S. 12 ff.

[215]) L. Delisle, Cabinet des manuscrits, II, S. 122.

[216]) Delisle a. a. O.

[217]) Delisle a. a. O., S. 124.

[218]) Gallée a. a. O., S. XXXIV.

[219]) Ekkehardi casus St. Galli c. 147, Meier v. Knonau a. a. O., S. 450.

[220]) Vita Meinwerci bei Leibniz a. a. O., c. 30, S. 257, Mon. Germ. XI c. 28, S. 118.

[221]) Wattenbach, Geschichtsquellen A^6 I, S. 346, Wieker, die Bernwardssäule in Hildesheim, S. 4, Beissel, des hl. Bernward Evangelienbuch, S. 56.

[222]) Sighart, Gesch. der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 125.

[223]) Fiorillo a. a. O., Bd. I, S. 193.

[224]) Jostes, Zeitschr. f. deutsches Alterthum und Litteratur, Bd. 40, S. 133 ff.

[225]) Beissel, Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 27, S. 491.

[226]) Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti.

[227]) Sauerland und Haseloff, der Psalter Egbert's von Trier, 1901, S. 26 ff.

schenkt.[228]) Die Bücher Sintram's von St. Gallen gelangten an die namhaftesten Orte des Reiches.[229]) Heinrich II erhielt ein Evangelienbuch vom König Robert von Frankreich[230]) und ein Buch vom Abte von Cluny.[231]) Die vom Erzbischofe Adalbert von Bremen hinterlassenen Bücher nahm Heinrich IV an sich.[232]) Vom Kloster Lorsch wurden drei werthvolle Bücher dem Bischofe Siegfried II von Speyer (1127—46) als Pfand gegeben, aber nicht wieder eingelöst.[233]) In der Bibliothek zu Bamberg befinden sich viele Bücher, welche unter Heinrich II geschrieben, aber auch von anderen Orten und zwar aus St. Gallen, Stablo, Piacenza, Lobbes, Cluny, Reims und normannischen Klöstern nach Bamberg gelangt sind.[234])

Der Austausch von Kunstwerken oder die Uebersiedelung eines künstlerisch gebildeten Mönches in ein anderes Kloster, wurde durch den Umstand, dass die Klöster, soweit sie demselben Orden angehörten, unter sich verbunden waren, sehr gefördert. Es gehörte durchaus nicht zu den Ausnahmen, dass ein Mönch oder Abt seinen Aufenthaltsort wechselte, sogar mehrmals wechselte. Es seien hier nur einige Beispiele angeführt. Ein Mönch Maurilius von Reims weilte längere Zeit in Lüttich. Dann wurde er Domscholastikus in Halberstadt. Von hier zog er nach Fécamp und verbrachte die letzte Zeit seines Lebens in Rouen.[235]) Der kunstsinnige Abt Ramvold von St. Emmeram in Regensburg, unter welchem der noch erhaltene kostbare Einband des sog. codex aureus in München ausgeführt (oder nur erneuert?) worden ist, war vorher in Trier thätig und hielt sich auch später wieder eine Zeit lang dort auf.[236]) Der Abt Poppo von Stablo (1020—48), welcher Reisen nach Rom und Jerusalem unternommen, dann in Stablo eine neue Kirche erbaut und mit Kunstwerken versehen hatte, war zuerst Mönch in St. Thierry, dann in Verdun. Nachdem er in Stablo eine Klosterreform durchgeführt hatte, wurden ihm noch viele Klöster zu gleichem Zwecke unterstellt, in welche er seine Schüler aussandte, so u. a. nach St. Maximin in Trier, nach Echternach, Weissenburg und St. Gallen.[237]) Der kunstsinnige Abt Richard von

---

[228]) Ekkehardi IV casus St. Galli, c. 8, Meier von Knonau a. a. O., S. 30.

[229]) Ekkeh. casus St. Galli, c. 22, Meier von Knonau a. a. O., S. 95.

[230]) Giesebrecht, Gesch. der Kaiserzeit, A⁵, Bd. II, S. 195.

[231]) Leitschuh, Führer durch die k. Bibliothek zu Bamberg, S. 42.

[232]) Gesta pont. Hammab. III, c. 66, Mon. G. VII, S. 363.

[233]) Geissel, der Kaiserdom zu Speier, S. 51.

[234]) Leitschuh a. a. O. 1889², S. 40 ff. Vgl. Giesebrecht, Kaiserzeit A⁵, Bd. II, S. 64, Anm. u. S. 601.

[235]) J. H. Gallée a. a. O., Einleitung, S 45 und Wattenbach, Geschichtsquellen A⁶, Bd. II, S. 8.

[236]) Otholoni, Vita S. Wolfkangi episc. c. 15, M. G. IV, S. 532 und Arnoldus de S. Emmeramo, II, c. 8, M. G. IV, S. 558.

[237]) Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, Bd. 46, S. 135, 145 und 146, Wattenbach a. a. O., II, S. 132.

St. Vannes in Verdun, ein Freund Heinrich III und des Königs von Frankreich, war in Reims zum Weltgeistlichen erzogen, wurde Mönch von St. Vannes, weilte eine Zeit lang in Cluny, vom Jahre 1004 wieder in Verdun, und zwar als Abt von St. Vannes. Bis zu seinem Tode im Jahre 1046 erhielt er, um seine Klosterreformen durchzusetzen, nach und und nach noch 20 andere Klöster in Lothringen und Frankreich.[238]) Der Mönch Richer aus Altaich in Bayern wurde Abt von Leno in Oberitalien, dann sogar Abt von Monte-Cassino. Ihm folgte hier im Jahre 1055 Wenzeslaus, ebenfalls ein Mönch aus Alteich.[239]) Der Abt Wilbald von Stablo (1130—58), welcher die Gunst der gleichzeitigen Kaiser und Päpste genoss und mehrmals als Gesandter in Italien erscheint, war zugleich Abt von Corvei und mehreren anderen Klöstern, vorübergehend auch Abt von Monte-Cassino.[240]) Sophia, die Tochter Kaiser Otto II, war zugleich Aebtissin von Grandersheim und Essen, ihre Schwester Adelheid sogar von vier der hervorragendsten damaligen Frauenklöster, von Quedlinburg, Gernrode, Vreden und nach dem Tode der Sophia auch von Gandersheim.[241]) Beatrix und Adelheid, Töchter Heinrich III, waren Vorsteherinnen von Quedlinburg und Gandersheim.[242]) Auch zwischen Bischofssitzen und entfernten Abteien bestanden häufig Beziehungen. Es wurden nicht selten Mönche auf entfernte Bischofsstühle berufen, so z. B. aus Corvei im IX. und X. Jahrhundert nach Hildesheim, Halberstadt, Magdeburg, Hamburg, Paderborn, Verden und Prag.[243]) Gunthar der erste Bischof von Hildesheim war vorher Geistlicher in Reims, Ebo, der dritte Hildesheimer Bischof vorher Erzbischof in Reims, der Bischof Hildegrim von Halberstadt zuerst Bischof von Chalons.[244]) Der erste Abt der mit Mönchen aus St. Maximin in Trier besetzten Abtei St. Moritz in Magdeburg wurde Bischof von Worms, der zweite Bischof von Hildesheim. Aus Maximin wurde der Abt Hugo (945) Bischof von Lüttich, Sandrad Abt von Gladbach, Ramwold und Hartwich Hersteller der klösterlichen Zucht in in Regensburg und Tegernsee.[245]) Der Domherr Altmann von Paderborn war Probst in Aachen, dann Kaplan der Kaiserin Agnes und zuletzt Bischof von Passau.[246]) Der Abt Salomon von St. Gallen wurde Bischof von Constanz, Abt von Reichenau und noch vielen anderen Abteien.[247])

---

[238]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 131.

[239]) Annales Altahenses maiores, a. 1038 u. 1055, Mon. G. XX, S. 793 u. 807.

[240]) Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, Bd. 46, S. 146.

[241]) Zeitschr. für vaterländische Geschichte und Alterthumsk., Münster, Bd. 48, S. 147 und Zeitschr. des Harzvereins Bd. 8, S. 475 ff.

[242]) Zeitschr. des Harzvereins a. a. O., S. 475 ff.

[243]) J. H. Gallée a. a. O., Einleitung, S. XV.

[244]) Jostes, Zeitschr. f. deutsches Alterthum und deutsche Litteratur, Bd. 40, S. 142.

[245]) Wattenbach, Geschichtsquellen A[6], I, S. 364.

[246]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 76.

[247]) Ekkehardi casus St. Galli, c. 10, Meier v. Knonau a. a. O., S. 37.

Der Bischof Hatto von Mainz erhielt die Abtei Fulda und noch 12 andere Abteien.[248]) Der die Goldschmiedekunst in Hildesheim fördernde Bischof Othwin († 984) war vorher Mönch in Reichenau und Abt in Magdeburg.[249]) Bardo, Erzbischof von Mainz (1031 geweiht) hatte zuerst die Abtei Werden, dann Hersfeld erhalten.[250]) Der Bischof Wolfgang von Regensburg hatte in Reichenau studirt und längere Zeit in Würzburg, Trier und als Mönch in Einsiedeln gelebt.[251]) Benno, ein geborener Schwabe, in Strassburg, Reichenau und anderen Orten gebildet, pilgerte nach Jerusalem, hielt sich längere Zeit in Speyer und Goslar auf, wurde in Hildesheim Vorsteher der Domschule, dann Dompropst daselbst und im Jahre 1067 Bischof von Osnabrück. Er leitete eine Zeit lang für seinen Freund, den Erzbischof Anno von Köln, die weltliche Verwaltung dieses Sprengels und stand in näherer Beziehung zu den Mönchen des St. Pantaleonsklosters zu Köln und der Abtei Siegburg. Als einer der erfahrensten Baumeister seiner Zeit war er thätig am Dom zu Speyer,[252]) in Goslar, Iburg und als Burgenbauer für Heinrich IV.[253]) Norbert, der Verfasser der Lebensbeschreibung des Bischofs Benno war in Brabant geboren, in Köln erzogen. Er wurde Domherr in Bamberg, Mönch in Siegburg und dann Abt von Iburg.[254]) Der Bischof Godehard (1022—38), welcher bekanntlich in Hildesheim eine hervorragende Kunstthätigkeit entfaltete, war zuerst Abt von Nieder-Altaich, dann von Tegernsee und seit 1005 auch von Hersfeld.[255]) Der durch seine Bauthätigkeit bekannte Erzbischof Konrad I von Salzburg (1106—47) hatte sich eine Zeit lang in Magdeburg und Halberstadt aufgehalten und nach Salzburg sächsische Augustiner-Chorherren mitgebracht, mit welchen er das Capitel seiner Kathedrale, die Stifter zu Sekkau und zu St. Zeno bei Reichenhall besetzte.[256]) Manche der einflussreichsten Erzbischöfe und Bischöfe waren vorher in der kaiserlichen Kanzelei und hatten mit den Kaisern reisend, Gelegenheit, ihre Kunstanschauungen zu erweitern und Beziehungen zu entfernten Kunststätten, namentlich auch Italiens anzuknüpfen.

Die in dieser Abhandlung mitgetheilten geschichtlichen Notizen (welche bei eingehenderer Durchsicht der grossen Anzahl Geschichts-

---

[248]) Ekkehard a. a. O., c. 11, Meier v. Knonau a. a. O., S. 41. Wahrscheinlich sind auch diese Angaben Ekkehards nicht ganz zuverlässig. Vgl. oben, Anm. 3.

[249]) Bertram, Gesch. des Bisthums Hildesheim, S. 52.

[250]) Giesebrecht, Kaiserzeit, Bd. II. S. 299.

[251]) Wattenbach, Geschichtsquellen, I, S. 401.

[252]) S. u. a. Otte, Gesch. der roman. Baukunst, S. 223 und v. Geissel, der Kaiserdom zu Speyer 1876, S. 22.

[253]) Nortberti vita Bennonis M. G. XII, S. 58 ff., vgl. Hartmann, Lebensbeschr. Bischof Bennos II 1866, Sonderausg. a. d. Mitt. d. Gesch.-V. zu Osnabrück, Bd. VIII.

[254]) Wattenbach a. a. O., Bd. II, S. 31.

[255]) Vita Godehardi, c. 11—16, Mon. G. XI, S. 176—79.

[256]) B. Riehl, Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, S. 14, Otto, Gesch. der rom. Baukunst, S. 459 u. 461.

quellen des Mittelalters leicht vermehrt, in vieler Hinsicht sogar sehr wesentlich vermehrt werden könnten) dürften vielleicht schon zu einiger Vorsicht mahnen, wenn Alter und Herkunft mittelalterlicher Kunstwerke bestimmt werden sollen und die Ansicht unterstützen, dass derartige Gegenstände nicht alle dort, wo sie aufbewahrt wurden, oder an der Stätte, für welche sie gestiftet waren, angefertigt sind, dass sehr viele derselben sogar an fernem Orte oder gar im Auslande hergestellt sein könnten. Ferner darf man sich nicht von dem Vorurtheile leiten lassen, dass die Stilentwicklung zu der Zeit, welche hier hauptsächlich in Betracht gezogen ist, eine gleichmässig fortschreitende gewesen sei. Man könnte sogar eher das Gegentheil annehmen, d. h. eine Stetigkeit in der Entwicklung als eine Ausnahme voraussetzen. Eine solche dürfte man vielleicht nur in gewissem Grade bei einzelnen Gegenden oder Orten für einen gewissen Zeitraum anzunehmen berechtigt sein, wo die Kunstübung einen neuen besonders lebhaften Aufschwung genommen hat, dort wo z. B. Bischöfe oder Aebte in kurzer Zeit eine grosse Anzahl Kirchen und Klöster erbaut und mit Kunstwerken ausgestattet haben (z. B. unter Otto von Bamberg), und wo besondere Anregungen und Einflüsse von gewissen Mönchsorden ausgingen (wie z. B. von Hirsau aus oder bei der Ausbreitung der Cisterzienser). In Bezug auf die frühere Zeit ist aber selbst dort, wo kunstfördernde Personen von hervorragender Bedeutung einen besonderen Einfluss ausgeübt haben, eine Einheitlichkeit und Stetigkeit der Entwicklung durchaus nicht als selbstverständlich, vielleicht nicht einmal als wahrscheinlich anzunehmen.

Ein treffendes Beispiel in dieser Hinsicht bietet die sogenannte Schule des Bischofs Bernward von Hildesheim, da wir uns hier sowohl auf ausführliche geschichtliche Nachrichten als auf eine verhältnissmässig grosse Anzahl unter seiner Leitung hergestellter Arbeiten stützen können. Er verwendete, wie Thangmar berichtet, obwohl für jede höhere Wissenschaft begeistert, doch auch besonderen Fleiss auf die Künste, welche er die mechanischen nennt. Vorzugsweise soll er sich im Schreiben, in der Malerei und in der Kunst Metalle zu bearbeiten und edle Steine zu fassen („ars clusoria“) ausgezeichnet haben.[257]) Bernward hatte aber nicht allein sich technische Kenntnisse erworben, sondern auch, theils am kaiserlichen Hofe, als Erzieher Otto III, theils als Bischof auf seinen Reisen nach Italien und Frankreich[258]) zahlreiche Kunstwerke aus eigener Anschauung kennen gelernt. Begabte Knaben nahm er mit an den Hof oder auf längere Reisen.[259]) Am Dom zu Hildesheim und an verschiedenen Orten hatte er Schreibstuben (scriptoria) errichtet. Dabei liess er die Malerei, die Sculptur und die Arbeiten aus Metall nicht vernachlässigen (a. a. O. Cap. 6). Alle Tage besuchte er die Werkstätten und prüfte die

---

[257]) Vita S. Bernwari, cap. 1. Mon. Germ. IV, S. 758, auch bei v. Schlosser, B. II, S. 147.

[258]) Vita S. Bernw. c. 19, 27, 41, Mon. G. IV, S. 767, 770, 771 und 776.

[259]) a. a. O. cap. 6, M. G. S. 760, v. Schlosser, II, S. 148.

einzelnen Arbeiten (a. a. O. Kap. 5). Die Knaben, welche er mit auf Reisen nahm, trieb er an, sich in allem zu üben, was als Würdigstes sich darbot! (a. a. O. Kap. 6). Auch wusste er das zu nutzen, was er am kaiserlichen Hofe an überseeischen und schottischen Gefässen ausgezeichnet fand („transmarina et scottica vasa“, a. a. O. Kap. 6).[260] Es wurden also bald diese bald jene Werke, welche ihm und seinen Schülern begegneten, studirt und nachgeahmt. Dass Bernward auch erworbene oder geschenkte Kunstarbeiten, soweit es möglich war, wieder verwendete, geht vielleicht schon aus dem streng byzantinischen Charakter der Elfenbeintafel eines seiner Bücher (die auf dem Rande befindliche Inschrift wird wohl erst bei der Wiederverwendung zugefügt sein), zweifellos aber aus der byzantinischen Madonna (mit der ehemaligen Beischrift MP ΘV) auf dem hinteren Deckel im Verein der in diesem Buche befindlichen Inschrift — opes meas, ut cernis, supperaddere iubens — hervor. Da die weit zerstreuten Kunstwerke, welche er mit seinen Schülern auf Reisen studirte und nachahmen liess, sowie die Gegenstände, welche er als Geschenke erhalten hatte und wahrscheinlich auch die in Hildesheim schon vorhandenen Werke[261] in Bezug auf Inhalt, Stil und Technik verschieden waren, so wird es nicht befremden, wenn man keine Einheitlichkeit bei seinen Arbeiten findet und die noch vorhandenen unter Bernward geschaffenen Kunstwerke die grösste Mannigfaltigkeit offenbaren.

Dass ein ungemein grosser Unterschied vorhanden ist zwischen den plastischen Darstellungen auf der für die Hildesheimer Michaelskirche hergestellten Bronzesäule und den Figurengruppen der unter Bernward gegossenen, von seinem Nachfolger Godehard an dem Westeingange des Domes angebrachten[262] Bronzethüren ist schon mehrfach hervorgehoben. Sogar die Darstellungen auf der Säule sind m. E. nicht alle gleichartig behandelt.[263] Der Cruzifixus des kleinen für Bernward inschriftlich bezeugten Kreuzes zeigt wesentliche Abweichungen von dem Cruzifix auf der erwähnten Thüre und den Darstellungen in den Bernwards-Hand-

---

[260]) Unter diesen überseeischen Gefässen sind hier nicht ebenfalls aus England herübergebrachte Kunstgegenstände zu verstehen (wie dies von Schnaase angenommen ist), sondern orientalische oder byzantinische Gefässe. Der Handelsverkehr zwischen Deutschland und Constantinopel fand vorzugsweise auf dem Meere, seltener auf dem Landwege statt. Der s. g. Mönch von St. Gallen spricht von einem Meere, welches zwischen uns und den Griechen liegt (Monachus Sangallensis, I, c. 27 bei Jaffé, Bibl. rerum germ. IV, S. 658). In diesem Sinne begegnet man auch dem Worte transmarinus sehr häufig bei mittelalterlichen Schriftstellern.

[261]) Schon unter den Vorgängern Bernward's, den Bischöfen Altfrid, Wicbert, Sehard Thiethard und Othwin war dort die Bau-, Schreib- und Goldschmiedekunst gepflegt Chro . Hildesh. Mon, G. VII. S. 851 u. 852.

[262]) Vita S. Godehardi, c. 37, M. G. XI, S. 195.

[263]) Die oberen Gruppen sind durchgängig, insbesondere in Bezug auf den Faltenwurf etwas anders stilisirt als die unteren. Die Grenze liegt, soweit ich mich erinnere, in der achten Gruppe von unten (Samariterin).

schriften. Die letzteren sind wieder unter sich verschieden. An den mit Bernward's Namen versehenen Leuchtern begegnet man einer Ornamentik, welche von der Verzierungsweise der übrigen Bernwardischen Werke abweicht. Am Fusse der Leuchter sind verschlungene Drachen angebracht, am Schaft das römische Weinranken-Motiv mit pickenden Vögeln. Ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen den Bronzearbeiten und den Miniaturen der unter Bernward angefertigten Bücher, und zwar ein Unterschied, welcher keineswegs aus der verschiedenen Art der Technik genügend erklärt werden kann. Aber auch diese Handschriftmalereien weichen in stilistischer und ikonographischer Hinsicht von einander ab. In einem der Bücher, welches auf der hinteren Seite durch ein grosses Monogramm für Bernward bezeugt ist (die Ausstattung des Einbandes ist wohl nicht bedeutend genug, um das anspruchsvolle, d. h. fast die ganze Tafel ausfüllende Monogramm nur auf den Einband, nicht auch auf die Handschrift zu beziehen?) sind die Initialen und Kanontafeln sogar im karolingisch-irischen Stil gezeichnet. Auch könnte man auf einen nicht minder grossen Unterschied hinweisen, welcher zwischen den beiden dem Bernward zugeschriebenen, in der Magdalenenkirche zu Hildesheim und in der Kirche zu Heiningen befindlichen Kreuzen besteht.[264]) Welche der im Hildesheimer Domschatze befindlichen Elfenbeintafeln auf die Bernwardische Kunstthätigkeit zurückgeführt werden dürfte, lässt sich nicht bestimmen. Wenn dies bei einigen derselben nachzuweisen wäre, so würden auch diese Arbeiten zur Unterstützung der Behauptung dienen können, dass unter Bernward kein einheitlicher Stil sich entwickelt hat.

Wie also aus den unter Bernward entstandenen Werken und seiner Lebensbeschreibung hervorgeht, trug die damalige Hildesheimer Kunst keinen einheitlichen Charakter, und doch wäre gerade hier unter einem hochgebildeten und einflussreichen Bischofe, welcher die technischen

---

[264]) Es fragt sich jedoch, ob diese beiden Werke hier in Betracht gezogen werden dürfen, da sie m. E. nicht mit Sicherheit dem Bernward zugeschrieben werden dürfen, da die Goldschmiede- bez. Filigranarbeit des Kreuzes zu Heiningen bei weitem mehr mit Arbeiten des XII.—XIII. Jahrhunderts übereinstimmt als mit den Werken X.—XI. Jahrhunderts und sonst kaum ein genügender Anhaltspunkt für eine frühere Zeitstellung vorliegt. Bei dem Hildesheimer Kreuz glaubt man sich auf eine Stelle der erwähnten Lebensbeschreibung Bernwards (cap. 9, Mon. G. IV, S. 762 und bei v. Schlosser II, S. 148) stützen zu können. Doch heisst es hier, dass Bernward die von Otto III erhaltenen Splitter des hl. Kreuzes in vier „absides" einer „theca" eingefügt habe. Bei dem betreffenden Kreuz könnte man die absides nur auf die ovalen Krystalle und die unter denselben zur Aufnahme der Kreuzsplitter geeigneten Höhlungen beziehen. Es sind aber nicht vier, sondern fünf Krystalle vorhanden, je einer auf den Balkenenden und einer in der sog. Kreuzvierung und auch (oder nur?) unter dem letzteren befindet sich m. W. ein Splitter des hl. Kreuzes. Auch würde jenes Kreuz, obwohl es, Reliquien einschliessend, zu den Reliquienbehältern gerechnet werden darf, wenn es vom Verfasser der Lebensbeschreibung gemeint wäre, wahrscheinlich nicht „theca" sondern „crux" genannt sein.

Künste praktisch geübt hatte und bei täglichem Besuche der Werkstätten die in Auftrag gegebenen Arbeiten leitete, ein solcher am ersten vorauszusetzen! Man dürfte daher, wenn auch durchaus nicht als bewiesen, so doch wohl als wahrscheinlich annehmen, dass damals auch in sehr vielen anderen Orten die Kunstthätigkeit mehr oder weniger eine eklektische gewesen sei.[265]) Denn in jener Zeit waren an vielen, wenn nicht den meisten Stätten, wo die Kunst gepflegt wurde, die Verhältnisse für eine einheitliche und stetige Entwicklung wohl noch ungünstiger als in Hildesheim.

Die wichtige Beurtheilung der zeitlichen und örtlichen Entstehung mittelalterlicher Kunstwerke wird dann durch den Umstand ausserordentlich erschwert, dass von der ungemein grossen Fülle kunsthandwerklicher Arbeiten, welche (wie aus unzähligen Chroniken und Schatzverzeichnissen hervorgeht) in mittelalterlichen Kirchen vorhanden waren, nur noch ein verhältnissmässig sehr kleiner Theil erhalten und die Reihenfolge eine lückenhafte ist, und dass in vielen der vorhandenen Lücken zahlreiche und gerade die wichtigsten Verbindungsglieder fehlen könnten!

Dann ist sehr zu beklagen, dass unter den angeblich alten Kunstgegenständen, insbesondere unter den Elfenbeinsculpturen sich unzählige befinden, deren Echtheit nicht mit Sicherheit bezeugt werden kann. Schon Didron hielt bekanntlich etwa die Hälfte der Elfenbeinschnitzereien für gefälscht. Wenn auch diese Ansicht in Bezug auf die Zahl der Fälschungen Widerspruch gefunden hat, so lässt sich doch nicht bezweifeln, dass die gefälschten Gegenstände immer zahlreicher werden, nachdem das Sammeln von alten Kunstwerken in manchen Kreisen schon zur Modesache herabgesunken ist und bei dem ungemein rasch wachsenden Interesse für Kunstgeschichte vielleicht in nicht allzuferner Zeit in, man möchte fast sagen, allgemeine Sammelwuth ausarten wird.[266]) Man sollte daher bei wissenschaftlichen Forschungen nur Kunstwerke berücksichtigen, deren Echtheit nicht dem geringsten Zweifel unterliegt und Gegenstände, namentlich solche in Privatsammlungen, falls ihre Echtheit nicht mit voller Sicherheit nachgewiesen werden kann, ganz unberücksichtigt lassen.

Die Schlussfolgerungen, welche aus den oben mitgetheilten geschichtlichen Notizen gezogen werden können, finden ihre Erläuterung auch in noch erhaltenen Kunstwerken. Man könnte, wenn es hier nicht

---

[265]) Eklektisch war die Kunstthätigkeit auch in Paderborn unter dem Bischofe Meinwerk (1009—36) und, wie man aus mehreren Gründen annehmen dürfte, auch in Mainz unter dem Erzbischofe und Reichsverweser Willegis (975—1011).

[266]) Es erscheint daher sehr wünschenswerth, dass den Fälschern in schärferer Weise entgegengetreten werde! Hingegen ist es freudig zu begrüssen, dass man in Museumskreisen sehr energische Schritte zur Erkenntniss und Ausscheidung der Fälschungen gethan hat. Da die Forschung bei manchen Kunstzweigen ganz oder vorzugsweise von den in öffentlichen Sammlungen befindlichen Gegenständen geleitet wird, so ist das Verdienst derjenigen Museumsdirectoren oder Forscher, welche gefälschte Gegenstände als solche in Museen kenntlich machen und auszuscheiden suchen, nicht hoch genug anzuschlagen!

zu weit führen würde, unter den sicher datirten Gegenständen sehr viele hervorheben, welche den Beweis liefern, dass rohe, unvollkommene oder in älterem Stil ausgeführte Arbeiten nicht selten jünger sind, als unvollkommenere und in entwickelterem Stil geschaffene Werke oder solche, welche bezeugen, dass sehr unähnliche Arbeiten gleichzeitig und an demselben Orte entstanden und umgekehrt ähnliche Werke nicht gleichzeitig und in verschiedenen Gegenden hergestellt worden sind. Man ist daher bei Vergleichen in Bezug auf Alter und Entstehungsort nur zu muthmasslichen, nicht zu festen Annahmen berechtigt, es sei denn, dass genügende geschichtliche Anhaltspunkte für sichere Feststellungen vorhanden sind.

Die Anlage zweischiffiger Räume in Deutschland.

Von **Dr. Karl Simon.**

Es giebt wenig Aeusserungen der Architektur des Mittelalters, denen wir so fremd gegenüberstehen, wie die symmetrische Theilung eines einheitlichen Raumes durch eine Reihe Stützen in zwei Schiffe. Der moderne Mensch fühlt sich in einem solchen Raume unbehaglich. Wir sind gewohnt, um einen einheitlichen Raumeindruck zu gewinnen, uns in die Mitte des Raumes zu stellen, mag er ungetheilt oder in drei oder gar fünf Schiffe getheilt sein. Wir müssen den Raum beherrschen können. Von dieser Besitzergreifung schliesst uns aber eine mittlere Reihe von Stützen aus leblosem Material aus; sie nimmt die Stelle ein, die wir zu fordern gewohnt sind. — Bisher ist man auf diese Gestaltung eines Innenraumes noch nicht genauer eingegangen; nur wo die Erscheinung gar zu auffallend war, in der kirchlichen Architektur, hat man Einiges zusammengestellt, aber mehr in der Form einer Erwähnung einer Curiosität, ohne auf den Ursprung oder den Zusammenhang mit anderen Erscheinungen einzugehen.

Und doch findet sich die Zweischiffigkeit an einer solchen Zahl von Gebäuden bis in späte Zeit, dass eine nähere Betrachtung die Mühe wohl lohnt.

Von selbständigen grösseren Gebäuden scheinen besonders die Pfalzen für diese Anlage in Betracht zu kommen. In der Burg Dankwarderode zu Braunschweig (erbaut um 1166 von Heinrich dem Löwen) wird das etwa 15 m breite Erdgeschoss durch eine Reihe von zehn steinernen Pfeilern mit eingelassenen Ecksäulchen in zwei Schiffe zerlegt. Ob sich die Theilung im Obergeschoss fortsetzte, wissen wir nicht, da spätere Veränderungen und zuletzt ein grosser Brand die Spuren des Ursprünglichen verwischt haben. Sicher ist diese Theilung aber im Obergeschoss der Kaiserpfalz in Goslar. Die Stützen selbst stammen ja bekanntlich aus spätgothischer Zeit, aber sie stehen mehrfach auf Basen steinerner romanischer Säulen, so dass sie also schon in romanischer Zeit Vorgänger gehabt haben müssen. Und ebenso ist hier im Erdgeschoss die Theilung sicher. Zwar sind jetzt hier im Spitzbogen überwölbte Räume vorhanden, aber nach den Ausgrabungen kann gar kein Zweifel sein, dass sich hier eine Reihe gemauerter Bogen in der Längsrichtung des etwa 16 m breiten Raumes erstreckte. Die Breitentheilung, auf die

nachher im Obergeschoss das in die Längsrichtung einschneidende Querschiff aufsetzt, kann hier ausser Betracht bleiben.

Die Burg Dankwarderode und das Goslarer Kaiserhaus bilden das vollständigste Zeugniss für den Brauch bei Pfalzbauten. Aber auch sonst finden sich Belege dafür; so lässt eine Notiz aus späterer Zeit auch bei der Kaiserburg in Eger darauf schliessen, und in dem Landgrafenhause der Wartburg stehen noch heute im Erdgeschoss und im ersten Obergeschoss die alten Theilungssäulen, die wir auch für das zweite Obergeschoss annehmen müssen, entgegen dem heutigen restaurirten Zustande. Bei der Burg Reichenberg bei St. Goarshausen begegnet die mittlere Theilung in drei Geschossen, bei dem grossen Schloss Vianden in Luxemburg zum Mindesten im Kellergeschoss.

Und so geht es fort auch durch die Zeit der Gothik, für die zahlreiche Belege vorhanden sind; in den beiden Sälen auf dem Schlosse in Marburg und dem Rittersaal in Bács (Ungarn), dem Schloss Vayda Hunyad mit seinen zwei Sälen übereinander und den herrlichen Räumen, besonders dem Remter des Hochschlosses in Marienburg.

Ueberall ruhen die Gewölbe und Decken auf der mittleren Stützenreihe.

Nirgends begegnen drei Schiffe; ja schon jetzt scheint, wo die Breite zu bedeutend wird für eine Stützenreihe, consequenter Weise lieber Vierschiffigkeit als Dreischiffigkeit einzutreten. So wird von dem Palas der Burg Trifels, deren Gründung mit Priedrich Barbarossa in Beziehung gebracht wird, berichtet, dass hier die Decke von drei Reihen Säulen getragen wurde.

Zu gleicher Zeit begegnen wir der mittleren Theilung auch im Klosterbau. Maulbronn ist auch dafür, wie überhaupt für den Klosterbau, das classische Beispiel; hier ist überall die zweischiffige Eintheilung durchgeführt. Freilich scheint diese selbst wieder erst das Resultat einer Entwicklung zu sein. Das Benedictinerkloster Ilsenburg am Harz und Bebenhausen in Schwaben zeigen die Anordnung von dreischiffigen Räumen; nur das Refectorium in Bebenhausen ist gleichfalls zweischiffig; ob es aber schon das (romanische) Refectorium der ersten Anlage war, muss zweifelhaft erscheinen. Und eine gleiche Entwicklung scheint sich in Frankreich zu vollziehen. So zeigt in einer alten Zeichnung das Refectorium von Cîteaux im Aeusseren drei durch Strebepfeiler von einander getrennte Fenster an der Schmalseite; man darf daraus wohl schliessen, dass dieser Theilung im Innern eine Zahl von drei Schiffen entsprochen haben wird. In Clairvaux herrscht gleichfalls die Dreischiffigkeit noch vor. Dagegen haben Vaux de Cernay und Fontenay zweischiffige Räume. Ob wir trotzdem auch in Deutschland von Anfang an zweischiffige Räume in Klöstern anzunehmen haben, wissen wir nicht; möglich ist es. Auf dem Plan von St. Gallen sind für die eigentlichen Clausurgebäude keine Innenstützen gezeichnet; aber von dem wirklich aufgeführten Bau wissen wir, dass in dem Capitelsaal an einer Säule die zu den Züchtigungen der Mönche bestimmte Geissel hing. Da einfach

von „columna“ gesprochen wird, kann man neben einer andern Auffassung auch die vertreten, dass hier eine Mittelsäule gemeint ist, auf der die Decke ruht; ganz ebenso wie wenn von einer Versammlung in Persenbeug a. d. Donau, der Kaiser Heinrich III beiwohnte (1045), berichtet wird, dass sie „columna cedente“ durch die Decke gebrochen sei. Jedenfalls typisch wurde die zweischiffige Eintheilung bei den Refectorien der Klöster. Maulbronn und Bebenhausen wurden schon genannt. Dazu kommen dann die Klosteranlagen in Trier, die Refectorien in Schönau b. Heidelberg, Lilienfeld, Rothenkirchen b. Kirchheimbolanden, Quedlinburg a. H., Walkenried, Gernrode, Villers (Belgien) u. s. w. Nur das Refectorium des Klosters Heilsbronn (33 m × 11 m messend) würde eine Ausnahme machen; es hat Kreuzgewölbe, die nicht auf einer mittleren Stützenreihe ruhen. Ein dreischiffiges Refectorium aus romanischer Zeit ist mir nicht bekannt; das sog. Refectorium in Eberbach ist dreischiffig; die Richtigkeit der Bezeichnung muss aber bei dem Chorausbau fraglich erscheinen*).

Bei den andern Gebäuden der Klöster scheint gleichfalls die zweischiffige Anlage zu dominiren, doch nicht überall. Bei den Dormitorien mochte grössere Breite erwünscht sein, und so finden wir dreischiffige Eintheilung in den Dormitorien der Klöster Lilienfeld und Heiligkreuz bei Wien.

Reduciren wir eine zweischiffige Anlage auf ihre denkbar einfachste Form, so kommen wir auf eine Stütze, welche die Decke trägt. Und auch diesem Typus begegnen wir; einmal in der Klosteranlage, wo ein etwa quadratischer Raum mit einer Mittelstütze, auf der Decke oder Gewölbe ruht, als Capitelsaal sehr häufig begegnet. Aber auch im einfachen Hausbau, wofür vielfach Beispiele vorliegen und noch mehr dafür beizubringen wären. In einem Erfurter Hause des XVI. Jahrh. gehen die Mittelstützen durch alle Geschosse (ausser dem Dachgeschoss); bei einem erst kürzlich bekannt gewordenen romanischen Hause in Gelnhausen durchdringt eine mittlere Stütze das Tonnengewölbe des Kellers, und ihr entsprechen Stützen in sämmtlichen übrigen Geschossen des Hauses. In einem anderen, gleichfalls romanischen Hause Gelnhausen's, der sog. „Kratzhacke“, ruhen die Kreuzgewölbe auf einer mittleren Stütze.

Und hier, im Hausbau, ist der Ursprung des Motivs offenbar zu suchen. Das etwa quadratische altgermanische Haus, im Innern ohne Absperrung und durchgehend bis zum Dachfirst, hat eine Säule, die dem Firstbalken zur Stütze dient. (Heyne: Wohnungswesen S. 26.) Wenn nun der Boden durch eine Zwischendecke von dem unteren Raume abgesperrt wird, so bleibt die Säule als selbständiges Glied des Innenraumes stehen, und die Zahl dieser Stützen wird bei steigender Länge des Raumes vermehrt. Wahrscheinlich haben wir es hier mit einer arischen Erbschaft zu thun, da wir diese Einrichtung schon bei antiken Tempeln, so im homerischen Troja finden. An einem Beispiel, dem Apollotempel G

*) Unterdessen ist durch C. Schäfer's Untersuchungen die Bestimmung des fraglichen Raumes als Hospital festgestellt.

in Selinus, können wir deutlich den Uebergang von zweischiffiger Eintheilung zu dreischiffiger verfolgen. Und das wird ja dann bekanntlich die classische Form der altchristlichen Basilika, die dann auch über die Alpen wandert. Aber sie siegt nicht unbedingt; wohl zunächst in grösseren Anlagen, nicht aber in kleineren.

Eine häufige Form kleiner Kirchen, besonders in der Moselgegend, ist ein sich dem Quadrat näherndes Rechteck mit einer Stütze in der Mitte, dem ein Altarhaus vorgelagert ist. Also das altgermanische Haus mit einem sacralen Annex.

Bei grösseren Kirchen scheint sich die Zweischiffigkeit oder die verdoppelte Zwei-, also Vierschiffigkeit, in romanischer Zeit nur in Kryptenanlagen einzuschleichen. Der Art ist die vierschiffige Krypta in Brauweiler und die in dem Dom von Augsburg, beide gewiss mit unter die ältesten erhaltenen Beispiele zu zählen. Gleichfalls vierschiffig ist die Krypta im Dom von Freising, wo am Ende der Krypta in der Mitte ein mächtiger Rundpfeiler steht, der die Mitte noch einmal kräftig betont, gleich den Stützen in den gleichzeitigen Häusern in Gelnhausen. Zweischiffige Krypten kommen vor z. B. in Jerichow, Brandenburg a. H., Nürnberg St. Sebald.

Dann aber dringt die Zweischiffigkeit auch in selbständige Kapellen ein, vor Allem in Schlosskapellen. Durchgeführt ist sie schon bei der Kapelle der Kaiserpfalz in Gelnhausen, die sich über einer gleichfalls zweischiffigen Vorhalle befindet. Zu gleicher Zeit erscheint eine vierschiffige Kapelle im Hôtel de Dieu in Angers (1184). Eine Entwicklung scheint noch die Schlosskapelle in Freiburg a. U. zu repräsentiren, wo im unteren Geschoss die Eintheilung dreischiffig ist, während im oberen Geschosse die Gewölbe auf einer mittleren Stütze ruhen. Als eines der ältesten Beispiele gilt gewöhnlich die etwas grössere selbständige Nicolaikapelle in Soest. Und zwar scheint hier überall der Altar an der einen Schmalseite zu stehen, so dass die Längsrichtung scharf betont wird, nicht die Breitenrichtung wie etwa in der gleichfalls zweischiffigen Vorhalle des Domes in Fritzlar, die der Breite nach durchschritten wird. Die weitere Entwicklung im Kirchenbau können wir nicht verfolgen; nur dass die Eintheilung immer mehr auch in grössere Kirchen, besonders in die Dominicanerkirche der Dominicaner, überhaupt der Bettelmönche, einzieht. (Elbing St. Maria, Augsburg.) Einzig steht da die aus gotischer Zeit (XV. Jahrh.) stammende vierschiffige Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol. — Auch in Norwegen ist mehrfach die Theilung in zwei Schiffe bei Kirchen nachzuweisen (Aa, Sigtuna). Bei der Kirche in Hitterdal (Tellemarken) scheint ausser den beiden Reihen Stützen, welche normaler Weise die drei Schiffe abtheilen, ungefähr in der Mitte noch eine Stütze zu sein (eine zweite wohl im Altarraum) die offenbar noch zum Tragen bestimmt ist — also ähnlich wie in der Domkrypta in Freising.

Von hier aus mag nun noch einmal ein Rückblick auf die Anlage der Pfalzen geworfen werden, besonders im Verhältniss zu den Vorgängern

des Karolingischen Pfalzenbaues. Um dessen Kenntniss steht es ja nun nicht besonders glänzend; Aachen ist in seiner inneren Erscheinung nicht bekannt, Nimwegen ist zerstört und ein aufgefundener Grundriss des XVIII. Jahrhunderts genügt nicht für eine deutliche Vorstellung des Karolingischen Bestandes, da die Pfalz durch Friedrich I Barbarossa eine offenbar durchgreifende Wiederherstellung erfahren hat. Nur bei der Ingelheimer Pfalz ist es durch Clemen's scharfsinnige Untersuchungen gelungen, uns eine deutliche Vorstellung von dem Grundriss zu geben. Es war eine in genauen Verhältnissen entworfene rechteckige Halle mit einer Exedra an der einen Schmalseite, durch zwei Reihen von Säulen in drei Schiffe getheilt. Also genau eine Basilika, abgesehen von der Ueberhöhung des Mittelschiffes. Wie diese Form gebräuchlich für kirchliche Gebäude, so bleibt sie in der profanen Architektur ein Fremdling. Bisher ist hier kein Beispiel nachgewiesen; die romanischen Pfalzen zeigen keine Erinnerung mehr an diese Form des karolingischen Palastes, und auch die wenigen litterarisch bezeugten werden wir uns nicht anders als diese späteren Bauten zu denken haben.

Das wäre wichtig zu betonen, weil wir damit Grund gewännen zu der Behauptung, dass der romanische Pfalzenbau anknüpft an alt-nationale Gewohnheiten, nicht an den von der Antike beeinflussten karolingischen Pfalzenbau. Letzterer ist eine Episode in der Profanarchitektur Deutschland's, mehr noch als dies in der kirchlichen Architektur von dem Centralbau des Aachener Münsters gilt.

England scheint, wie in so vielen Dingen, auch hier eine Sonderstellung einzunehmen, insofern hier die dreischiffige Eintheilung offenbar länger in Geltung bleibt. So ist die Halle in Oakham Castle ein dreischiffiger Raum mit niedrigeren Seitenschiffen — also eine Basilika ohne Exedra.

Dreischiffig ist auch die sogenannte King's hall in Winchester (1222—35). In beiden überwiegt die Breite des Mittelschiffes ganz beträchtlich. Dreischiffig ist auch das sogenannte John's House in Warmford, Hampshire. Auf das Weitere kann hier nicht eingegangen werden.

In der Zeit, wo der romanische Pfalzenbau seine Bedeutung verliert, wo nach dem Palatium in Seligenstadt und Wimpfen nichts von Bedeutung mehr an Kaiserlichen Pfalzen entsteht, treten die Städte in die Bresche. Ihnen gehört die Zukunft. Und wie sie die Erben der kaiserlichen Macht sind, so übernehmen sie auch das architektonische Erbe der Kaiser. Ihre Rathhäuser gleichen den Pfalzen. Vielleicht das älteste Beispiel ist das Rathhaus in Gelnhausen. Hier ist das Erdgeschoss ein einheitlicher Raum mit einer mittleren Stützenreihe wie in Dankwarderode und im Goslarer Kaiserhause; wie dort führt eine Freitreppe von aussen empor. Der obere Saal ist gleichfalls ein einheitlicher Raum, gleichfalls mit mittlerer Theilung. In reichen Durchbrechungen öffnet er sich nach aussen wie in Goslar und Dankwarderode.

Und so findet sich zunächst die untere zweischiffige Halle in zahlreichen Beispielen, so an dem Rathhaus in Goslar, wo die Decke gewölbt. in Alsfeld (Hessen), wo sie flach ist. In kleineren Bauten genügt dann eine Mittelsäule, die dann später in einen geschlossenen Raum gestellt wird, wie am Rathhaus in Saalfeld u. s. w. Dem entspricht nun eine mittlere Theilung oben, etwa im Rathssaal, wie in Basel, in Dortmund und an anderen Orten; gerade dafür fehlt es noch an genauen Aufnahmen und Angaben. Oefter ist schon durch die Anordnung von 4 Fenstern an der Schmalseite die innere Theilung in zwei Schiffe angedeutet; so am Rathhaus in Münster in Westfalen. Das imposanteste Beispiel bietet noch in später Zeit das in seiner jetzigen äusseren Gestalt aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts herrührende Rathhaus in Frankfurt a. O., wo sich in drei Stockwerken einheitliche grosse zweischiffige Hallen übereinanderthürmen. Wie es einerseits natürlich Räume giebt, besonders in späterer Zeit, die keine mittlere Theilung aufweisen, so der Saal des Rathhauses in Ueberlingen (Bodensee), so begegnen auch Räume mit dreischiffiger Eintheilung. Aber höchst selten. Ich kann nur das Rathhaus in Büdingen in Hessen nennen, wo sich unter dem Rathhaus eine dreischiffige Halle erstreckt.

Für Privathäuser wüsste ich nur ein Haus in Wimpfen a. B., wo eine etwa 16,50 m breite Halle im Erdgeschoss von 2 Reihen von je 3 Pfeilern getheilt wird — also hier nur in untergeordneten Räumen, nicht im Hauptraum.

Durchaus verwandt mit den Rathhäusern sind die gleichfalls öffentlichen Zwecken dienenden Zunfthäuser, Tuchhallen, Schlachthäuser, Kaufhäuser u. a. Auch hier ist, ebenso wie beim Rathhaus, noch kaum Material gesammelt worden.

In Köln weist auch das grosse Kaufhaus, der Gürzenich, Holzdecke mit einer Reihe Stützen auf, und auch der kleine Gürzenich ist zweischiffig eingetheilt. Und das Schlachthaus in Heilbronn (in dieser Form aus der Zeit um 1600 stammend) mit seinem von allen vier Seiten offenen Erdgeschoss zeigt Stützen in der Mitte, desgleichen das Schlachthaus in Frankfurt a. M. Vierschiffig ist das ursprünglich als Kaufhaus dienende neue Rathhaus in Gelnhausen. — Aber auch hier findet sich dreischiffige Eintheilung; gewiss machten die Zwecke des Handels, des Lagerns der Waaren eine bedeutendere Breite nöthig, als dass eine Reihe Stützen genügt hätte. So ruhte die Decke des — leider vom Erdboden verschwundenen — Kaufhauses in Mainz auf zwei Reihen von je sechs Pfeilern. Auch das Kaufhaus in Freiburg i. B. zeigt einen dreischiffigen Saal, nach den Formen erst aus dem XVII. Jahrhundert, während das Ganze 1432 entstanden ist: der Saal kragt über eine zweischiffige Halle mit Laubengang im Erdgeschoss vor. Das Kaufhaus in Constanz am Bodensee baut sich in grossen dreischiffigen Hallen übereinander auf. Ganz gewiss erforderten die mächtigen Dimensionen in Mainz die zweifache Stützenreihe; die Breite betrug hier 24 m (bei einer Länge von

37 m), während die des Heilbronner Schlachthauses beispielsweise 8,75 m i. L. beträgt. Ob hier etwa westliche Einflüsse mit im Spiel waren, lässt sich schwer ohne Weiteres sagen. In Frankreich scheint die dreischiffige Eintheilung viel allgemeiner üblich gewesen zu sein, vor Allem für Spitäler und Vorrathshäuser, Scheuern etc. (Angers, Chartres etc.), eine Klasse von Gebäuden, von denen sich in Deutschland ausserordentlich wenig erhalten zu haben scheint. Nur das genannte Hospital in der Abtei Eberbach würde hierher gehören. — Für sonstige Wirthschaftsgebäude scheint aber die zweischiffige Eintheilung sich vielfach zu finden; so bei den Speichergebäuden, Marställen, Kuhställen etc. auf rheinischen Burgen, die Dilich am Anfang des XVII. Jahrh. aufgenommen hat.

Im Ganzen geht so das Princip der mittleren Theilung fort bis gegen das Ende des Mittelalters und in die Renaissance hinein.

Im Schlosse Urach (1443) nimmt das Erdgeschoss eine vierschiffige Halle ein und ebenso herrscht die vierschiffige Anlage im Schleglerschloss bei Heimersheim — also genau wie in den Kryptenanlagen. Noch die sämmtlichen Räume in der Albrechtsburg in Meissen weisen die Mittelstützen auf und auch die meisten im Heidelberger Schloss, so der Otto Heinrichs-Bau, der Frauenzimmer-Bau; auch die Gewölbe des Ruprechtsbaues ruhen auf einer Mittelsäule. Erst der Friedrichsbau (1601—1607) ist ein einheitlicher Raum ohne Stützen. Der erste grosse Raum, der keine Unterstützung braucht, ist vielleicht der Wladislav'sche Saal in Prag vom Ende des XV. Jahrhunderts mit seinen 16 m Breite und 60 m Länge bei einer Höhe von 13 m — der erste „moderne“ Saal, wenn wir von tonnengewölbten Räumen absehen, unter denen vielleicht wieder der Rathhaussaal in Nürnberg einer der ersten grossen ist. Bald kommt dann auch das gedrückte Tonnengewölbe (Landshut z. B.), das dann ein dauernder Besitz der kommenden Jahrhunderte wird. Atavismen, wie sie das 1750 erbaute Schloss Meersburg mit Kreuzgewölben und mehreren zweischiffigen Sälen zeigt, dürften immerhin zu den Seltenheiten gehören. Es mag aber auffallen, wie langsam und schwer man sich von dieser Gewohnheit trennt, die bis in die Nebel der altgermanischen Helden- und Wanderzeit hineinreicht; — eben so spät, wie man in der kirchlichen Architektur zu dem grossen einheitlichen Binnenraum gelangt. Frankreich geht auch hier weit voran.

Wie ungestüm sich aber das Verlangen nach einem ungetheilten Raum zuweilen kundgab, sehen wir aus einem Bericht aus dem Kloster Wessobrunn in Bayern. Wir haben das Gefühl, dass wir hier an der Grenze zweier Epochen stehen und gewinnen einen intimen Einblick in das Drängen und Treiben des neuen Geistes. Der Bericht (veröffentlicht von G. Hager im Oberbayrischen Archiv 1893—94 Bd. 48 S. 276: (Die Bauthätigkeit im Kloster Wessobrunn) lautet: item Eodem anno (1522) lassen gewelben den fletz u. furkuchen vor des abbtes stuben . .; der maister einen stainen pfeyler in die mitten gesetzt wolt haben und darzuo gericht alle sach; ward ime von dem Prelatten zuogesprochen, ob

solichs mocht geschehen on einen pfeyler von wegen merers u. raumigers prauchs, und der maister jung, ain onverdrossener mann in seiner Kunst, that sich üben und in ainer klainen zeytt den zirkel u. ris verkert und thett solichs dem herrn zuo sagen umb einen gutten stoltzen trunck; volpracht dies mit freyden vor Nicolay 1522.

Etwas von dem Behagen des Meisters ob des glücklichen Gelingens hat sich dem sonst trockenen Berichterstatter mitgetheilt und strömt auch auf uns über. Der Sieg der einheitlichen Raumbildung ist hier an einer Stelle errungen, wie er bald an tausend Orten errungen wird.

Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento.

(Nuovi documenti su Cristoforo Solari, Bramante e Caradosso)

di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Fin dagli inizi del Rinascimento letterario e artistico i rapporti fra Roma e Milano dovettero esser maggiori di quanto si creda. Qualche fatto ce ne assicura in modo non dubbio e d'altra parte l'importanza politica di Roma sulle sorti dell' Italia intera fu sempre così grande che non fa meraviglia che fra le due città, nonostante la notevole distanza e il carattere della signoria sforzesca, una corrente di relazioni, mantenute vive da gli ambasciatori, dovesse perdurare quasi senza interruzione. Conseguenza di rapporti politici fu uno scambio di artisti e di idee, in un periodo in cui l'alito vivido di un' arte nuova contribuiva a rinnovare gli usi e le tendenze della società italiana.

Nel 1425 un celebre umanista lombardo, Pier Candido Decembrio, era invitato a Roma dal papa che ne lo richiedeva di scritti: Nicolo V lo chiamava fra i suoi segretari nominandolo magister brevium e gli assegnava la versione della storia d'Appiano. A Roma il Decembrio si trattenne tutto il 1450 e di là, incorraggiato dalla fama della magnificenza e della fortuna dello Sforza, inviò a Cicco Simonetta un componimento poetico in onore del duca.[1]) A Roma stessa si promosse, per opera del papa, un congresso per decidere sulle sorti del dominio milanese, che andò a vuoto per le pretese del Re di Napoli. Quando Pio II promosse la crociata Francesco Sforza promise di concorrere con numeroso corpo di truppe al comando di Lodovico Maria; ma il subsidio de la cattolica fede non servì a nulla, quella volta, per cause indipendenti dalla volontà dello Sforza.[2])

I carteggi presso l'Archivio di Stato di Milano[3]) provano la continuità dei buoni rapporti fra i due governi: ma, com' è naturale, era piuttosto lo stato milanese che tendeva gli occhi alla sede dei Papi che non questa a quello. Le notizie dei viaggi di principi e personaggi

---

[1]) Mario Borsa „Pier Candido Decembrio e l'Umanesimo in Lombardia" (Archivio Storico Lombardo. XX.)

[2]) Achille Dina „Lodovico il Moro prima della sua venuta al governo." (Arch. Storico Lomb. XIII. 744.)

[3]) Potenze Estere — Roma.

notevoli della corte sforzesca alla città eterna son molte: persino i bagni di Viterbo attirorono nello stato della Chiesa Alessandro, fratello del Duca, nel 1461 e molti de' suoi.[4]) È noto che all' elezione di uno dei papi più grandi nella storia del Rinascimento, Alessandro VI, gli Sforza presero parte attivissima: così che il papa, trovandosi al trono, miraculosamente et contra l'opinione de tutto el mundo, ne rendeva gran merito al cardinale Ascanio e gli si dichiarava el più grato Papa che fusse mai.[5])

* * *

Sarebbe lungo ricordare anche solamente i nomi di tutti gli artisti lombardi chiamati a Roma a prestar l'opera loro a pro del rinnovamento edilizio e artistico che s'andava così meravigliosamente compiendo, a preparare gli splendori del secolo successivo. La città eterna, dopo che le nuove idee irradiate dalla Toscana s'erano estese rapidamente all' Italia intera, era diventata la meta e il sogno di tutti gl' intelletti. Gli architetti e gli scultori vi si recavano in pio pellegrinaggio e i cronisti del tempo ci narrano delle mute e meravigliate turbe degli umanisti e dei costruttori innamorati delle bellezze dell' arte imperiale, aggirantisi fra le rovine a decifrar iscrizioni, a misurar frontoni e capitelli, a disegnar bassorilievi. La Lombardia portò un grande contributo all' anamirazione universale: fra le numerose schiere dei modesti e degl' ignoti partivano anche artisti come Boniforte Solari, Caradosso, Bramante. A Roma Galeazzo Maria si rivolgeva persino per ottener dei buoni musici e scriveva al Papa di voler suscitare la musica in Italia.[6]) Le ricerche del Müntz[7]) e l'opera del Bertolotti Artisti lombardi a Roma[8]), comunque compilata, son prova di quel grande contributo d'artisti alla città dei Papi.

Le nuove ricerche hanno accresciuta la già ricca messe di notizie così che l'elenco di opere compiute là dagli artisti lombardi si presenta oggi ingente e interessante: uno scultore milanese, Luigi Capponi[9]) ha disseminato per le chiese di Roma una ricca serie di monumenti e di decorazioni in cui i caratteri lombardi e l' influsso di Amadeo, il maggiore della scuola, son fusi con quelli della scuola locale.[9])

A noi spetta qui il modesto compito di portar qualche nuovo contributo storico all' argomento.

---

[4]) Emilio Motta „Francesco Sforza e i bagni di Bormio" (Arch. Sto. Lomb. VIII. 656.)

[5]) Luzio e Renier „Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Lodovico e Beatrice Sforza." (Arch. Sto. Lomb. XVII.)

[6]) Emilio Motta „Musici alla corte degli Sforza." (Arch. Sto. Lombardo. XIV. 309.)

[7]) E. Müntz „Les arts a la cour des papes" (Recueil de documents inédits ou peu connus.) Paris. 1898. — Fondation Piot.

[8]) Hoepli. Milano. 1981.

[9]) D. Gnoli. Archivio Storico dell' Arte.

Il Bertolotti trovò numerosi ricordi, negli archivi romani, dei Solari. Un Alberio Solario milanese architetto peritissimo, morto nel 1514, era sepolto nella chiesa di S. Girolamo della Carità; la tomba ricordava i nomi dei fratelli di lui, Pietro Cristoforo e Andrea. Francesco Solari intagliatore milanese abitava a Roma in Campo Marzio ed è ricordato negli atti veduti dal Bertolotti, del 1581. Un Alberto de Solario da Milano carpentiere figura presente a un rogito del 13 giugno 1508, relativo a una costruzione fatta dall' università degli orefici.

Un Pietro Antonio Solari è ricordato nei documenti milanesi ma non è possibile stabilire se si tratti di una persona sola con quello che, insieme ai fratelli, eresse il ricordo funebre ad Alberio (o Alberto) in S. Girolamo della Carità a Roma. Del primo si sa che il 13 gennaio 1481 era nominato ingegnere ducale in luogo del defunto suo padre Guiniforte a proposto dei lavori per la Certosa di Pavia: e poichè Guiniforte aveva costrutto o restaurato il ponte sul Tanaro in quel di Alessandria, il figlio esigeva il credito di quell' opera verso la comunità di quella terra.[10])

Fra i Solari famoso è Cristoforo ed uno di questo nome, come vedemmo, figura presente a Roma nel 1514: si tratta forse della stessa persona, se è da credersi a quanto scrive il Calvi che Andrea e Cristoforo fosser fratelli.[11])

Cristoforo Solari, detto il Gobbo, scultore di merito non comune, che legò il proprio nome ad opere notevolissime, fra le quali le statue funebri di Beatrice d'Este e di Lodovico il Moro che si ammirano nella Certosa di Pavia, è ricordato di frequente nelle carte milanesi per lavori importanti. Se è possibile che egli stesso nel 1514 si trovasse a Roma è certo che non vi si dovette trattenere a lungo. Il Calvi fa coincidere la sua andata a Roma insieme ad altri milanesi studiosi delle arti con la caduta di Lodovico il Moro. La sua presenza a Milano pochi anni prima di questo avvenimento è accertata da una lettera ducale del 14 Novembre 1495 al Priore della Certosa di Pavia con la quale lo esortava a sostituire il nostro artista al defunto Antonio Mantegazza per terminare i lavori della fronte del tempio[12]); da altra di Battista Sfondrati al duca, del 18 aprile 1497, nella quale si parla della fabbrica di Santa Maria delle Grazie e dei marmi da inviarsi da Carrara a Venezia e di qui a Milano[13]) e dalle confessioni dell' artista, in data 14 Settembre e 24 Ottobre 1497, d'aver ricevuto ordine di fare il sepolcro a Beatrice d'Este nella chiesa delle Grazie e i relativi marmi dai monaci della Certosa di Pavia.[14]) Se si

---

[10]) Archivio di Stato di Milano. Missive ducali. 1481. 13 Genn. 1486. 10 Gennaio.

[11]) C. L. Calvi „Notizie sulla vita e sulla opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza". Milano 1859. vol. II.

[12]) Archivio di Stato di Milano. Missive ducali No. 201. c. 75. vo.

[13]) Arch. cit. Autografi — Artisti — Solari.

[14]) Arch. cit. Loc. cit. — Calvi op. cit.

crede al Calvi, l'artista, subito dopo quei lavori, si recò a Roma. Il Vasari racconta un fatto che vale a provare, qualunque sia la fede che all' aneddoto si voglia prestare, la fama che il Solari godeva anche fuor di Lombardia. Michelangiolo aveva condotto a fine, intorno al 1498, il gruppo della Pietà, ora nella chiesa di S. Pietro in Roma, commessogli con contratto del 27 agosto di quell' anno dal cardinale Giovanni de la Groslaye de Villiers abate di San Dionigi, ambasciatore di Carlo VIII presso la Santa Sede. Desideroso il Buonarroti di conoscere il giudizio che si faceva del suo lavoro si era spinto fra le persone accorse a vederlo e, accostatosi a un crocchio di giovani milanesi udì che uno di questi, interrogato chi fosse l'autore di quell' opera, rispondeva essere il Gobbo loro concittadino; così che, dispiacente il grande maestro che il lavoro fosse dato ad altri che a lui, una notte, a chiaror di lampada, si recò a incidervi il proprio nome.[15]) Nel febbraio del 1501 il Solari era ancora a Milano e si presentava al Consiglio dei Fabbricieri che lo aveva richiesto dell' opera sua. E vi si trovava ancora nel 1512, quando i fabbricieri di S. Maria presso S. Celso, avendo acquistato da tempo il terreno dinnanzi alla chiesa pensarono aprirvi dinnanzi un cortile, attuando un modello del Gobbo. I ricordi del Santuario notano infatti:

„1505 — ultimo mensis junij. Conclusum est quod fiat claustrum ante ecclesiam Sancte Marie iuxta modum seu modellum factum per magistrum Christoforum de Sollario 1512. primo Settembre. Chel se parla al Gobo.“ [16])

Nel 1513 preparava un modello, in concorrenza di Tommaso Rodari, per la nuova abside del Duomo di Como.[17])

Se nel 1514, anno della morte di Alberio a Roma, il Gobbo si trovasse di nuovo in quella città o se il suo nome che figurava nella iscrizione riportata dal Bertolotti indicava solamente ch' egli concorse, coi fratelli stando a Milano, alle spese della lapide e al mesto tributo di lagrime non risulta bene. Certo è che egli prese parte agli studi per l'erezione del tiburio del Duomo di Milano, che dava luogo a discussioni interminabili[18]) e che il 4 Giugno del 1520 fu dato a compagno a Bernardino Zenale per la fabbricazione di un modello. Nel marzo del 1523 era ancora a Milano: e nel libro del Censo del 1524, fra i censiti della parrocchia di S. Babila entro la città, è appunto ricordato Maestro Christopharo da Sollaro ditto el Gobo Ducati 400.[19])

Di questo attivissimo artista come degli altri della stessa famiglia

---

[15]) V. Corrado Ricci, Michel-Ange ediz. Alinari. Firenze 1902.

[16]) Arch. di S. Celso. Ad ann. pag. 220 riferiti in nota ms. all' opera del Calvi fra i ms. Caffi presso la Società Storica Lombarda.

[17]) Calvi op. cit.

[18]) F. Malaguzzi „Il duomo di Milano nel quattrocento“ im Repertorium für Kunstwissenschaft. 1901.

[19]) Nota ms. all' opera cit. del Calvi, loc. cit.

avremo ad occuparci altra volta, sulle basi di un ricco materiale inedito di notizie e di ricerche.

* * *

Un altro grande artista che dopo una lunga permanenza a Milano si stabilì a Roma e vi lavorò è Bramante. Egli sembra anzi compendiare da solo i caratteri artistici delle due regioni poichè in entrambe, con la sua potente individualità, creò un nuovo indivizzo e lasciò una scuola importante.

Si sa ch' egli abbandonò Milano nel 1499, quando la caduta della signoria di Lodovico il Moro sciolse i legami che fra lo splendido mecenate e i numerosi artisti e letterati che arricchivano la sua corte s'erano andati formando da lungo tempo. Il Moro partì da Milano ai 2 di settembre, per ritornarvi per poco l'anno successivo: ma è probabile che la sua corte si sciogliesse anche prima. Si sa che il Vasari, parlando dell' epoca dell' arrivo di Bramante a Roma si contraddice; sembra giusto ch' egli vi giungesse „innanzi lo anno santo del MD“ cioè sullo scorcio del 1499. E la cosa è probabile se vogliam credere col Vasari che il primo suo lavoro in Roma fosse la pittura di uno stemma del papa, con figure d'angioli sulla Porta Santa di San Giovanni in Laterano, che doveva appunto aprirsi nell' Anno Santo.[20]) Basandosi su ciò e sull' esame diligente del monumento, Domenico Gnoli tolse dall' elenco delle opere romane che si davano all' architetto urbinate il palazzo detto della Cancellaria costrutto da Raffaele Riario, cardinale di S. Giorgio, intorno al 1495, quindi prima dell' arrivo di Bramante. Anzi, se si crede al Ciacconio, sulla porta di mezzo del palazzo un' iscrizione faceva risalire la costruzione al 1489. Fra quei due anni deve esser stato eretto il palazzo. Più recenti studi conforterebber l'opinione del Gnoli, mettendo innanzi altri nomi d'architetti o costruttori del palazzo, che ad ogni modo nella nudità severa e grandiosa delle linee e nella timidezza delle parche decorazioni si avvicina piuttosto al nuovo stile fiorentino che in Roma stessa aveva valenti interpreti in quel tempo, che non alla festività, al movimento ricco di combinazioni pittoriche, al lusso delle decorazioni proprie

---

[20]) A proposito di pitture attribuite già al Bramante e dal Mongeri al Bramantino si sa che lo Scannelli nel suo Microcosmo gli ascrisse i quattro Evangelisti che vedonsi nei pennacchi della cupola di S. Satiro in Milano; noto che in un istrumento del 10 novembre 1483 del notaio B. Gira nell' archivio notarile di questa città è detto che i pittori Antonio da Pandino e Antonio Raimondi si obbligano a dipingere entro quell' anno „totum cellum seu totam vultam seu fassam factam in archu existentem de supra ecclesiam veterem S. Sattari Mediolani et juxta tiburium existentem de supra altare magnifici Sancti Sattari, suis propriis sumptibus et expensis de bono auro fino et azuro, bene et diligenter.“ — Quanto alle pitture che il Calvi ascrisse al 1482 nell' atrio di S. Ambrogio e quindi anteriormente alla venuta di Bramante a Milano, trovo che il Caffi vi lesse invece la scritta „pictura haec facta est 1498 opera venerandi cap. canonicorum istius almae ecclesiae“ (Nota ms. al vol. del Calvi cit. presso la Società Sto. Lomb.)

dello stile lombardo, che in Bramante aveva trovato fino allora il maggior maestro e un innovatore. Così dicasi del palazzo del cardinale Adriano, conosciuto sotto i nomi di Giraud e di Torlonia, in piazza San Giacomo Scossacavalli, la cui sorte è legata indissolubilmente a quella del palazzo Riario, del quale non è che una variante.[21]) Richiamiamo l'attenzione sull' ultimo periodo dell' artista a Milano, a complemento di quanto ne scrissero il Casati, il Geymüller, e altri fra i moderni.[22])

Che prima di quell' anno 1499 Bramante si recasse a Roma non è provato e non par probabile. Ciò che risulta dai documenti milanesi è però che nel dicembre del 1493 perchè assente da Milano lo si cercava, a Roma e in Toscana.

Nel Maggio del 1492 il segretario ducale Bartolomeo Calco, scrivendo a Lodovico Sforza, lo metteva al corrente delle pratiche fatte per cercare il Bramante che si voleva consultare per un digno spectaculo che si stava organizzando a Milano: l'artista aveva risposto all' invito e aveva anche presentato un progetto.[23]) Nel settembre dello stesso anno Bramante lavorava intorno alla canonica di S. Ambrogio.[24]) La sua presenza in Lombardia è ancor provata da una relazione del 29 Giugno 1493 di pugno dell' artista, sulla ricostruzione de lo hedifitio al ponte da Crevola, da una lettera di Bartolomeo Calco del 23 Luglio 1493 sullo stesso argomento, da altra del 26 Luglio del duca.[25]) Poco dopo l'artista si era assentato e poichè il duca aveva bisogno dell' opera sua scriveva in questi termini a Stefano Taverna a Firenze ordinando che lo si cercasse in Toscana: e disponeva perchè si scrivesse anche a Roma per vedere se vi si trovasse.

„Viglevani xj decembris 1493. D. Jo. Steph. Cast.º"

M. Joan Ste. Intendemo che Bramante quale era alli servitij nostri deve esser capitalo li, extimamo che la qualita sua ne debia esser cognita perche e Inginiero et persona quale si delecta cossi de pictura como de architectura et pero essendo venuto li potera esser capitato col Perusino o chi e altro famoso per pictura o sculptura: perche lo desideramo qui de presente volemo faciate cum diligentia investigare sel si trova li in Fiorentia o per Thoscana et li faciate dire o dicati voi inde el possiate vedere chel venza ad noj

[21]) D. Gnoli „Il palazzo della Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante" in Archivio Storico dell' Arte. Anno V, p. 177 e 331. — Id. Rivista d'Italia 15 aprile 1898.

[22]) C. Casati „I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese." Milano 1870.

[23]) Archivio di Stato di Milano. Autografi. Artisti. Bramante 15 Maggio 1492.

[24]) Arch. Sto. Lombardo, XVI, p. 400.

[25]) Arch. di Stato cit. Loc. cit. — Bianchetti „L'Ossola inferiore." Vol. I, pag. 410. Torino 1878.

In simili forma Stephano Taberne ut
moneat suos Rome agentes quod
si illic est et iubeant ille (?) venire.“ [26])

Le ricerche furon subito intraprese e il duca, che era a Vigevano, ne era avvertito così che, scrivendo il 25 di quello stesso mese a Stefano Taverna, incominciava la lettera in questi termini:

„Laudamo la diligentia usata per trovare Bramante del quale sentendo cosa alchuna ne darete subito aviso.“[27])

L'assenza dell' artista da Milano non durò certamente molto tempo, se il 13 luglio dell' anno successivo i frati di S. Francesco di Vigevano incaricavano lui e Pietro da Albiate di costrurre la cappella della Concezione della Beata Vergine, come risulta da una lettera di Guglielmo da Camino al Duca. [28]) Le presenza dell' artista in Lombardia anche negli anni successivi è provata, oltre che dalle notizie ben note de' suoi lavori in quel periodo attivissimo, da una serie di carte dell' Archivio di Stato milanese: da un foglio del 16 Febbraio 1494 risulta che Bramante aveva ricevute dieci colonne di marmo ,,cum sue basse e capiteli“ dal monastero della Certosa di Pavia e condotte a Vigevano; nell 1498 riceveva molti altri pezzi fra i quali „xij sono conducti a Io. Christophoro dicto el Gobbo scultore de Solario, à nome dell' Ill.mo Signore per fare la Sepoltura a Santa Maria de le Gratie in Milano“; nel 1499, dieci altri pezzi di marmo di Carrara erano invece consegnati „a Io. Petro di Ghisulfi scultore a nome del prefato Signore in executione de sue lettere per fare li ducali a la porta del Castelo de Milano“. Una lettera del 5 Marzo 1495 del Castellano di Pavia al duca annunciava l'arrivo di Bramante in quella città per levare „alcuni disegni ne lo orologio che è in questa libraria de certe pianeti per ornare uno certo celi de una Camera ad Vigivani“; il Castellano però chiese l'autorizzazione di consegnare detti disegni, che fu data dal duca il giorno dopo. Bramante è chiamato dal duca „nostro Ingegnero“. A Vigevano infatti si stava lavorando attivamente nel castello e Bramante dirigeva i lavori anche di pittura, come risulta da questa lettera dell' Archivio di Stato di Milano che penso sia utile riportar qui, benchè ne sia già stata fatta copia, per l'interesse che presenta e perchè l'inchiostro del documento originale si va sempre più affievolendo e minaccia, anche per effetto dei reagenti applicativi tempo addietro, di scomparire del tutto:

„Vigevano. 4 Marzo 1495.

Ill.mo et Ex.mo unico Signore mio. La Ex.a V.a di novo intendrà como passano li laurerii del castello. La camera nova che fa depinzere Bramante che è apreso de la strada è finita de refare de zeso (gesso). La camera che è apreso de la capella se depinzerà. Quella dal cello tondo non è metuto anchora ordine lavorare. Bramante è andato a Pavia per

[26]) Arch. cit. — Loc. cit.

[27]) Ibid.

[28]) Ibid.

tore alcune cosse dal fiolo de maistro Ambrosio da Rosa per potere fare lavorare a dicta camera. La gronda de legname de dicte camere è fornita et coverta. La camera et la guarda camera de la Ill.ma Ducissa questa septimana serano fornite. A la scalla de la loza del zardino sono metuti sei basei (gradini); li maestri vano dreti lavorandi (sic.). La salla de sotto de dicta loza è finita de intonigare et è principiata a fare il solo de madoni. La camera de dicta salla è intonigata et facto il solo. Questi tri giorni de carnevale il se facto oni giorno tre feste chel se ge ritrovava essere in su ciascuna festa dodece o quatrodece damiselle vestite cum camore de seta et de scarlate, quasi tutte cum manige de borchate, chel seria state bastante a Cremona et a Lode: de questo adviso la Ex. Vostra perche quella ni havera grandissino apiazere intendendo che questa terra se venga cussi a nobilitare et a farse civile. A. V.a Ill.ma S.ia de continuo me racomando. Viglevani ex arce 4 Marcij 1495.

Servitor Fidelissimus
Blanchinus de Palude.

(A tergo): Ill.mo et Ex.mo Principi Domino Domino Ludovico Marie Sfortie Duci Mediolani etc. Domino Domino meo observandissimo."

Di quel periodo di lavori di Bramante a pro' della decorazione del Castello di Porta Giovia dev' essere la bella e forte figura d'Argo nella sala del Tesoro che presenta tanta analogia nel disegno generale, nel muover dei panni e in alcuni particolari con le figure di uomini d'arme e di filosofi di casa Prinetti recentemente accolte nella Galleria di Brera.

Il 5 Settembre del successivo 1496 il segretario ducale Jacopo Antiquario scriveva a Lodovico il Moro: nella lettera è parola di certo disegno dell' altare su cui dovevano collocarsi alcune reliquie secondo la volontà del duca, disegno affidato a Bramante. [29]) Del 7 Dicembre 1497 è una lettera, edita recentamente dal Beltrami, nella quale si parla dei lavori per la costruzione della cappella di S. Teodoro in S. Satiro sotto la direzione di Bramante stesso. [30])

In quell' anno medesimo si ha notizia di certo ingegnere ducale che faceva rilievi e stima della Canonica di Santo Ambrogio per maestro Bramante occupato in altri lavori, [31]) quelli certamente della chiesa di S. Satiro sui quali studi recenti, con dati nuovi e disegni dell' artista medesimo han richiamata l'attenzione. La fabbrica della canonica di Sant' Ambrogio procedeva certo lentamente se il Duca, scrivendo il penultimo di giugno dello stesso 1497 a Marchesino Stanga, lo sollecitava che se fornischa el portico di S. Ambrosio al quale sono deputati li 200 ducati. Ciò lascierebbe credere che Bramante non se ne occupasse molto; così che, pochi anni dopo, per la caduta di Lodovico il Moro, la fabbrica rimase sospesa per sempre e Bramante abbandonò Milano.

---

[29]) Arch. cit. loc. cit.

[30]) Rassegna d'arte. 1891.

[31]) Archivio Storico Lombardo. XVI. pag. 400.

Il richiamare questi dati storici in parte inediti, relativi all' attività del grande artista negli ultimi anni della sua permanenza alla corte sforzesca non mi è sembrato fuor di luogo perchè contribuirà a chiarire la questione, non priva certamente d'interesse, dell' epoca del viaggio dell'artista a Roma. Avvenimento che, pel radicale mutar di tendenze e di concetti nell' architettura che ne fu conseguenza, è da annoverarsi fra i maggiori della storia dell' arte. Che, durante la breve assenza da Milano nello scorcio dell' 1493, Bramante facesse o no una fugace apparizione a Roma è cosa che altri, frugando negli archivi, potrà fosse chiarire. Ma è certo che prima del 1499 la sua presenza nella città eterna non incominciò a dar buoni frutti e che d'altra parte il palazzo della Cancelleria non sembra appartenergli perchè non si può raggruppare nè coi lavori dell' urbinate del periodo lombardo, nè con quelli del periodo romano, a meno di ammettere, con un' ipotesi nuova, ch' egli, per un momento si sentisse vinto dalla purezza dell' arte toscana che a Roma aveva trovato rappresentanti di valore e volesse provarsi a seguirne i concetti costruendo quel palazzo, che starebbe a sè, nell' evoluzione artistica del maestro, non preannunciato nè seguito da opere consimili. Ipotesi che nè il carattere dell'artista nè gli argomenti storici sembran tuttavia appoggiare.

* * *

Altro artista lombardo celebre che lavorò a Roma fu il Caradosso. Le notizie pubblicate sul conto suo son molte ma non è ben certo che si riferiscano alla stessa persona perchè nessuno si è ancor dato cura di rifarne la biografia e l'esame delle opere con criteri moderni. Nella speranza che altri si induca a ciò penso possa essere utile, in queste note di carattere puramente storico, raccogliere le notizie che ne conserva il carteggio sforzesco.

Di lui scrissero Ambrogio Leon, Venanzio de Pagave, Giacomo Morelli nelle sue note all' Anonimo, il Piot e molti fra i moderni. Si sa ch' egli fu il maggior orefice della corte degli Sforza nella seconda metà del quattrocento. Lodovico il Moro lo favorì in modo particolare e gli commise lavori d'oreficeria e da gioielliere e se ne valse per rilevar gioie, per stimare oggetti preziosi. Un sonetto di Bernardo Bellincione ricordava l'artista in termini di singolare ammirazione:

Sibben non lega al ramo la natura
Un Pomo o Primavera all' erba e fiori
Como di man di Caradosso fuori
Legate escon le gioie a chi misura.

E Sabba Castiglione: „Il mio Caradosso, oltre la cognition grande delle gioie in lavoro di metallo, in oro et in argento o di tutto o di basso rilievo, all' età nostra è stato senza paro.“ Si vuole ch' egli sia una persona sola col Caradosso che lavorò a Firenze, per la corte di Mantova e a Roma dove avrebbe intagliati i conii di monete per Giulio II

e Leon X, ed eseguiti varii lavori per la corte pontificia, coadiuvato da un altro milanese, Pietro Marliano detto Gaio che portava il titolo di giojelliere apostolico. Il Cellini lo avrebbe conosciuto vecchio in Roma e avrebbe fatto, in gara con lui, medaglie e anelli lodandolo come „eccellentissimo uomo che lavorava di medagliette cesellate fatte su piastre e molte altre cose; fece alcuna Pace lavorata di mezzo rilievo e certi Cristi di un palmo fatti di piastre sottilissime di oro.“ [32])

Un frammento di lettera del 15 Gennaio 1473 ricorda il padre di Caradosso, Maffeo da Foppa orefice milanese che lavorava in cose de argento: [33]) egli è una persona sola col Zohanne Mafeo da Fopa aurifice che stendeva una supplica senza data per esser pagato di una Maestade d'argento e di altri lavori fatti per Galeazzo Maria. [34])

Dopo un accenno a Caradosso Foppa nei registri ducali, sotto la data del 29 Gennaio 1480 a proposito di certe argenterie già apportenenti a Roberto da San Severino e passate in proprietà al duca, il primo ricordo di Caradosso che si conservi nelle carte sforzesche nella serie d'autografi d'artisti dell' Archivio di Stato di Milano è del 16 Aprile 1490. Si trattava d'inviare al Re di Francia un Bacho de marmoro insieme cum le Galine de India; ma il Bacco era in pezzi e di acconciarlo si era dato incarico a uno Magistro da Roma; il documento (che è in mala copia e senza indirizzo e firma) aggiunge: ne mancharemo de fare che Caradosso vengha ancora luy essendo desyderato da la Maesta Sua. [35]) Il 26 Ottobre dell' anno stesso Lodovico il Moro scriveva a un suo segretario: „Messer Bartholomeo. Veduto la relatione quale ha facto messer Baptista Sfondrato sopra li argenti erano appresso a Caradosso como vedareti per l'inclusa quale remettemo in mane nostra, Volemo che per parte nostra dicati a messer Francesco chel voglia essere ad omne modo contento de remetere in nome depso Caradosso li argenti prenominati: che poi non li lassaremo manchare de rasone.

Viglevani 26 Oct. 1490

Ludovicus Maria Sfortia

(Fuori:) Equiti amico nostro Bartholomeo Chalco nostro Secretario. Mediolani. Cito.“ [36])

Segue questa lettera che il duca scriveva a Venezia al suo oratore:

„Messer Thadeo. Havemo mandato lì Caradoso per comprare alcuni diamanti et perche desideremo sapere ala giornata quello fare Vuy l'advertireti a scriverne et a mandarne le littere sue. Vuy usareti diligentia.

---

[32]) M. Caffi „Arte antica lombarda. Orificeria“ (Arch. Sto. Lomb. VII. pg. 600 e segg.)

[33]) Archivio di Stato. Autografi. Orefici.

[34]) Ibid.

[35]) Ibid.

[36]) Ibid.

Viglevani xxvıȷ oct. 1492

Ludovico Maria Sfortia

(Fuori:) [Magnifi] co Viro Domino Thadeo

[De Vicomer] cato Ducali Consilario Venetijs.

Cito." [37]

Il Vimercati trasmise certamente l'ambasciata a Caradosso e ne riferì al duca perchè questi, il 6 Novembre, avvertiva di esserne rimasto soddisfatto. Caradosso, da Venezia scrisse direttamente al duca chiedendo una littera de credenza senza specificare la persona in favor della quale doveva esser e il duca, il 10 Novembre, spediva al Vimercati uno capelletto sigillato ad effecto perchè se la intendesse con l'artista, cercando di accontentarlo. [38]

L' 11 Novembre 1492, in un dispaccio di poche righe, Lodovico il Moro avvertiva d'aver ricevuto la lettera del' Vimercati, insieme ad una di Caradosso, senza precisare di che si trattasse. Probabilmente si riferiva all' affare precedente.

Il 14 Novembre l'oratore ducale scriveva, da Venezia, a Lodovico, ricordando come Caradosso insistesse per avere una lettera di pugno del duca sulla stessa faccenda, della quale ci sfugge l'entità; il duca mandò la lettera all' artista, indirizzandola al Vimercati che si affrettò ad accusarne ricevuta cosi' che Lodovico ne fa cenno in successivo dispaccio del 28 Novembre. [39]

Nel 1493 Caradosso si trovava a Ferrara e vi aveva portato „parecchi rubini et diamanti che l'ha comperato per alligar in panizole" ad eran costati 2000 ducati. [40]

Nel principio del 1495 l'artista era a Firenze; a questo viaggio si riferiscono alcune lettere pubblicate dal Müntz il quale certamente non ebbe opportunità d'intreprendere ricerche sistematiche perchè in tal caso non avrebbe lamentata la pauvreté des Archives d'Etat pour tout le dernier quart du XV siècle, che, al contrario, rigurgitano di tal quantità di documenti preziosi da permettere di rifare in gran parte la storia dell' arte lombarda nel periodo aureo. [41] Ma poichè i tre documenti pubblicati dal Müntz gli furon trasmessi in lezioni in parte errate e mancanti persino di intere frasi, penso sia bene riprodurli in modo esatto aggiungendovi i molti altri inediti che rischiarano l'attività del grande artista fino alla sua partenza da Milano per Roma.

---

[37] Ibid.

[38] Ibid.

[39] Ibid.

[40] A. Luzio-R. Renier „Delle relazioni d'Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza" (Arch. Sto. Lomb. A. XVII. pag. 374.)

[41] Frutto di tali ricerche saranno alcune pubblicazioni di chi scrive il presente studio sui pittori lombardi primitivi, sull' Amadeo e la sua scuola, sui Solari; la prima è in corso di stampa.

Nel Febbraio del 1495 l'artista era arrivato a Firenze a farvi incetta di gioie e d' opere d'arte pel duca di Milano, che così gli scriveva:

„Mediolani 3 Februarij 1495. Caradosio De Mondo. Florentie. Havemo inteso voluntera per la littera tua quello hai facto dopo la gionta tua li al che a nuy non accade rispondere altro salvo che attenderemo ne avisi habij facto qualche cosa a nostra satisfactione. Et etiam (?) attenderai a trovare qualche cosa bella et maxime qualche belle scutelle."

Il 9 Febbraio Caradosso mandava questo interessante inventario degli oggetti preziosi di Piero de Medici, dei quali aveva probabilmente avuto incarico di interessarsi per eventuali compere del duca di Milano.

„Inventario delle robbe di Piero de Medici.

Ill.mo Signore mio. Jo sono stato cum questi che sono sopra le cosse de Piero de Medici, e me anno mostrato quelle cosse li sono a quisti di. Vide la scudella, e un' altra volta me l'ano mostrato in compagnia de le altre cosse li sono. El melio non si trova, zoè el sugiello di Nerone, el caro de Fetonte el calzidonio, medalie de oro lie n' è mili, de argento da tre mile, el balasso che fu del marchese de Mantoa tavola, e V. Ex.za el vide ni fu mandato da unno grecho e quella el chogniobe, et anchora me anno mostrato duy altri balassi foratj non di tropo pexo, unno da carati cinquanta l'altro quaranta in circha e paregie anelle da dodece; el melio non passe di valuta di cento duchatj. Unno diamante mi anno mostrato di pretio di cinque cento duchatj di facione di roxa a facette. E poy me anno mostrato li vaxi che sono quindece. In fra diti vaxi lie n' è uno asay grande con la gola strecta de agata, e poy duy altre che non sono si grandi de simile pietra, che al parer mio sono belisime. Vero è che ie n'è unno ch'è in più peze e de (ed è) incolato; li altri sono de diaspexe e di cristalo, e questo tempo che me anno fato stare a spetare a mostrarmele io ho pratichato con bon modo che mi sono informato del costo da quilli propio che anno fatti vendere a forte de tute queste cosse. Trovo le a aute per pocho precio, e quando comprava dicea: chi conpra si non comparo io? E quando facea merchato non volea si sapese el costo, per chè facea venire astimatore a modo suo, e quello che costava dece lo facea astimare cento, e tute le stime le facea notare e servarle. E qualche volta sono stato a ragionamento con alcune di loro che me anno dimandate che me pare a me del precio per intendere el mio parere. Rispondendili che non tochava a mi a far el precio ale cosse sue, me disero eserli notate le stime quale avea fatto fare el Magnificio Lorenzo. E io li rispondea a quello che si sapea el costo, e se voleano vendere sicundo le stime sue non bixognia prendere partito de vendere. E per quello si vede non mi pare siano per atendere adesso al vendere queste cosse, e cossi è el parere del Magnifico imbasatore. De le cosse de bronzo tute sono andate sacho e cossi tuti li marmi; solo è restato una figura che se dimanda el nudo da la paura ch'è bono vero; e che trovano ala giornata dele cosse tolte per rispeto

de li bandi anno fatti; e unno citadino me a ditto a me che a unna cossa belisima e non la vola publicare in sinna a duy mexe, e ame promesso de compiacerne a V. Ex.za E in questo tempo che quella me farà intendere che ho da fare andarò a vedere molte gioie grosse, quale sono di fora de Fiorenza per quisti soij dubij como per un' altra mia o scrita. E veduto averò subito avixerò V. Ex.za a la qual me ricomando. Die 9 Februarij 1495. In Fiorenza.

V. S. Caradosso del Mundo.

(Fuori.) Illmo et Exmo Domino Lodovicho Dux Mediolani."

Caradosso aveva intanto trovato modo di procurarsi a Parma una statua molto bella in regalo al duca, il quale così scriveva al donatore:

„Viglevani 22 Martij 1495.

Cardinali Parmensi.

Havendo inteso che Caradosso sequendo pur quello che la professione sua da de cercare cose antique et bone de sculptura o metallo, ch' a commissione da noi facta, ha trovato multo liberale la R. S. V. como la sole verso noi et da lei havere havuto una statua multo bella, ne pareria manchare se non significassimo per queste el piacere quale ne havemo ricevuto; et non la ringratiassimo, cum significarli che etiam che noi male volentera domandariamo ad alcuno cosa quale a luy fosse grata, tamen non reputando alieno da desiderii de animi ingenuy havere qualche testimonio de la virtù de li antiqui in questa arte de sculptura et fundere, confessamo ch' el dono de la R. S. V. ce è gratissimo."

Nel Giugno Caradosso era di ritorno a Milano e si interessava di certa questione relativa a una partita di gioie impegnate, sembra, per conto del duca che se ne interessava da vicino, come si rileva da queste due lettere:

„Mediolani 14 Junij 1495 — Antonio Ragazolo et Caradosso 1495

Siamo contenti como per un altra vi havevo scripto che restituati a Messer Zoanne Adorno la poliza de la receptione de le Gioie facendovine fare un altra da quello in mano di chi son impegnate et cosi cavando copia autentica dell' instrumento ha facto del impignamento che habia notate le gioie a pezo per pezo."

„Mediolani 14 Junij 1495 — Caradosso

Siamo contenti et volemo che a messer Jo. Adorno restituischi el scripto qualche te fece de la consegna de le Gioie dandotine un altra a te de quello ad chi sieno impegnate."

Nel dicembre dell' anno stesso l'artista stava lavorando intorno a certo gorgerino molto fantastico per offrirlo al duca: lo si ricava da questa lettera:

„Ill.mo et Ex.mo S.re mio: volendo io scrivere a la Ill.ma consorte de V. Ex.tia del bene stare de li Ill. fioli de quela domanday al S.re conte sel voleva chio scrivesse qualche cossa ala Ill.ma M.a sua matre: e subito

sua S.^{ria} me dise che scrivesse a la Ex.^{tia} V. chel se ricomandava a quela e per non manchare de tuto quelo chel me comanda o scrito questa a la Illma S.^{ria} V. facendoli intendere anchora como ozi me sono trovato ala botega de Caradosso: et ho visto chel fa uno desegnio de uno gorzarino, el quale desegnio e molto fantasticho e le fato a diversse eme, e rasonando insieme intese che lo faceva per la Ex.^{tia} V. et che quela fina a questa ora none (non ne) sapeva niente et per che credo chel piacera a la Illma S.^{ria} V. m' e parso de dargene aviso: a la quale humilmente de continuo me ricomando. Data Mediolani die 12 Decembris 1495.

Ill.^{me} et Ex.^{me} D. V.

Servitor Brunorinus
De Petra.

(Fuori:) Alo Illmo et Exmo Unico
mio S.^{re} ducha de Milano
Viglevani

Cito
Cito."

Di una gita di Caradosso a Piacenza fa cenno questa lettera al duca:

„Illmo et Exmo Sig.^{re} mio singularissimo. Per exequire quello me commisse l'Ex. V. ad instantia de Jo. Antonio Trombeta et Francischino suo fratello fece domandare Caradossio, quale trovai essere andato ad Placentia per scodere li dinari quali Jo. Antonio et Francischino pretendano siano soi; non so che quantità ne scodesse. Dopoi la ritornata Caradossio venne da me et insieme con luy hebe Jo. Antonio et Francischino per tractare la compositione secundo la commissione hauta da la Ex. V. Ma non li trovai forma, perchè Jo. Antonio et Francischino pretendeno ch' el credito delli Gariboldi, quale è ad Placentia, sia suo per anteriorità, quali dicano havere, et tanto più per la ordinatione facta per il senato, per la quale se decerne sia satisfacto ad caduno, sicuti cuiusque anteriora et potiora jura erunt. Pur essi Jo. Antonio et Francischino seriano condescenduti alla compositione. Ma Caradossio credo per essere sul tenire se fa più difficile in modo non ne pote cavare conclusione. Del tuto me parso dare adviso alla Ex. V. essendo cosi rechesto da Jo. Antonio et Francischino da parte de quella: et a ley me ricomando. Mediolani xxiiij^{o} Septembris 1496.

Servitor Philippus de Comite

(fuori) Illmo et Exmo Principi
Domino Domino meo singul.^{mo}
Domino Ludovico Marie Sfortie
Anglo Duci Mediolani etc."

Altro ricordo di Caradosso è in questa lettera da Venezia, ma non si capisce se l'accenno fatto alla presenza dell' artista sulla laguna si riferisca al viaggio del 1492 o a un successivo:

„Ill.mo et Ex.mo S. mio obs.mo Hogi e venuto ad trovarmi uno messer Hieronimo Mozenigo Gentilhomo venetiano con farmi intendere che alias si tractoe col mezo di Caradosso essendo qui la Ill.ma Duchessa di bona memoria di voler comprar uno diamante da messer Petro Zeno per pretio di 14 mila ducati ma non se li volse dare ad quello pretio et che mo offereva de dare questo diamante alla Ex.tia V. ad computo de 20 mila ducati et prestargline altri 20 mila doro conctanti da essere pagati in 7 anni: con questo che se li prestasse idonea securita aut se li dasesse tante altre zoye in pigno intra le quale era contento si conumerasse etiam questo diamante de pagar in termino: dicendo che servendo de questi denari senza altro interesse con questa comodita di tempo, se bene el diamante predicto li era sustenuto alquanto più pretio de quello fu resonato alhora, non veneva pero ad essere se non grande commodità questa dicendo chio ne volesse scrivere a V. Ex.tia per intendere se la haveva bisogno de essere servita nel modo predicto et cosi per satisfarli me e parso significarlo a V. Ex.tia A la quale di continuo me racomando. Venetia, die 19 Februarij 1497.[42])

Ill.me D. V.re

Fidel.mus S.or Baptista Sfondratus.

(Fuori:) Ill.mo Principi et Ex.mo D. meo obs.mo Domino Duci Mediolani etc."

Il 27 febbraio del 1495 l'artista scriveva a Lodovico il Moro: Ogi me parto per Roma.[43]) E da Roma, non si assentò più, a quanto sembra.

Del fatto di trovar qualche volta il nostro artista chiamato semplicemente Caradosso, tal' altra Caradosso del Mondo è fosse a dubitarsi che possa trattarsi di due persone. Il cognome dei Foppa ricorre spesso fra gli orefici lombardi il nome di battesimo di Caradosso vi si ripete almeno ogni due generazioni. I Foppa appartenevano ad antica e cospicua famiglia di Milano che figura fin dal 1277 nella bolla di Ottone Visconti e due membri di essa, Simone e Pietro, avevan anche ottenuta la cittadinanza veneta nel 1392. La storiella riportata dal Vasari sul secondo nome o sopranome Caradosso ha l'apparenza di esser poco attendibile. I documenti sforzeschi lo chiaman sempre con questo nome ed egli stesso non lo dimentica. Caradosso era dunque il suo nome di battesimo

---

[42]) Tutti in Arch. e loc. citt.

[43]) Così secondo il Caffi (Arch. Sto. Lomb. A. VII. 1880 pag. 601 nota) che richiama una lettera pubblicata dal Piot nel Cabinet de l'Amateur 1863): lo stesso scrittore aggiunge che alcuni anni prima (l'uso degli scrittori d'una volta di citare vagamente le pubblicazioni non sarà mai abbastanza deplorato) il Journal des Beaux Arts pubblicava alcune lettere di Caradosso firmate Caradosso del Mondo, gli originali delle quali pareva fossero passati in Francia. A Milano non mi riuscì di trovare, nelle pubbliche biblioteche, le collezioni complete di quelli due riviste! Penso che se anche qualcuno dei documenti che riporto fu pubblicato in esse, il ricordarle di nuovo e in un periodico molto diffuso come il presente, non può che tornar gradito agli studiosi.

e Foppa quello di famiglia. Non avendo per ora il modo di chiarire se il Caradosso Foppa orefice al servizio del duca di Milano sia una persona diversa dal Caradosso che si firma del Mondo che serviva pure, in lavori analoghi, lo stesso principe ho riportate per ordine cronologica le notizie come riferentisi alla stesso persona; fino a che non sia chiarito meglio questo punto si può accettare, in via direm così provvisoria, l'ipotesi che si tratti di uno stesso artista che portasse, cosa non rara anche allora, doppio cognome. Di Caradosso Foppa il Vasari, che lo conobbe a Roma già vecchio, il Cellini, il Gaurico fanno particolari elogi. Il Bertolotti trovò ricordato il suo nome per la prima volta nelle partite della contabilità papale del 1513—14: poscia in quelle del 1519, 1521, 1523, in qualità di gioilliere della corte pontificia.

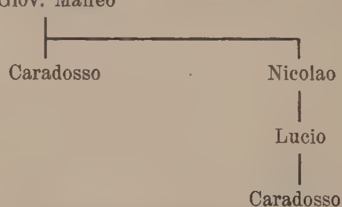
A Roma Caradosso abitava nella regione Ponte e aveva per vicini Cristoforo di Antonio de Londello milanese e l'architetto Antonio da Sangallo. Di là lavorò pei Gonzaga in più epoche.[44] Il 6 Dicembre 1526, ammalato e stanco, dettò il proprio testamento, pubblicato dal Müntz, dal Caffi,[45] dal Bertolotti. Lasciò un nipote, Lucio Caradosso di Foppa ricordato del Bertolotti.[46]

---

[44]) A. Bertolotti „Le arti minori alla corte di Mantova" (Arch. Sto. Lomb. A. XV.)

[45]) Arch. Sto. Lomb. A. VII. pg. 609.

[46]) Resterebbe cosi stabilita questa parte dell' albero genealogico dei Foppa:



Varie notizie su questa famiglia mi furon cortesemente comunicate dall' ing. Emilio Motta.

Notes on two pictures ascribed to Vincenzo Foppa.

By **C. Jocelyn Ffoulkes.**

Two pictures bearing the illustrious name of Vincenzo Foppa, the one in the Berlin Gallery the other in a private collection in Paris, have long been persistently confused with one another. Both compositions represent the Pietà and both came originally, it is said, from the Church of S. Pietro in Gessate at Milan; but here all connection between them ends, for while the Berlin picture is a strikingly characteristic work and must indeed have been one of Foppa's masterpieces, the other seems beneath the level of his art.

It must however be stated at once that both pictures are known to the writer only in reproductions and it is therefore from the historical standpoint alone that it is proposed to deal with them now. In the case of the Berlin picture Hanfstaengel's admirable photograph probably affords more satisfaction than would a direct study of the picture, which is said to be in a bad state owing to the decomposition of old varnishes and other causes, and on this account may possibly not be thought worthy of a place in the Kaiser Friedrich Museum.[1])

The earliest authority who has left us a detailed account of the

---

[1]) The Berlin picture is a composition of seven nearly life-sized figures. The dead Body of our Lord, supported by Nicodemus and the Magdalen lies on the lap of His mother; St. John the Evangelist in the act of removing the crown of thorns stands at the head; on the right are two Holy Women and in the background is Calvary with soldiers and horsemen, a walled city intended to represent Jerusalem, and distant landscape; on the extreme right is a high rock with the sepulchre seen through a cave-like opening.

Tempera Panel, 2. 04 h. 1. 65 w.

In the Paris picture the figures are of much smaller dimensions: the Madonna is seated at the foot of the cross with the dead Body of Christ on her knee; the three Holy Women support the head, the right hand and the feet; behind this group stand Joseph of Arimathea, St. John and Nicodemus. A ladder rests against the left arm of the cross and above are two angels contemplating the scene with clasped hands. In the background is a city on a hill on the right, and a rock with buildings on the left; in the centre buildings and landscape.

Panel, 1. 71. h; 1. 01. w.

Church of S. Pietro in Gessate is of course Puccinelli[2]) in 1655; but it is not until 1770, in the writings of Albuzzio, that we have a really accurate description of the picture by which we are able to identify it. We say *the* picture advisedly, for there cannot be the slightest doubt that Albuzzio's words apply to the Berlin picture and not to the one in Paris, nor can there, we think, be any two opinions as to the chapel for which it was painted. On the other hand the references to the second representation of this subject are so vague and misleading that we cannot speak with any certainty as to its position in the Church, nor indeed can we be sure that the picture to which these writers refer is actually the one now in Paris, since we have no absolute proof that it came from the Church of S. Pietro in Gessate. There were three, if not four, compositions in which the subject of the Pietà was treated in the chapels on the North side of that Church, and as they all seem to have contributed to the confusion which subsequently ensued it may be desirable to endeavour briefly to disentangle them.

One only has remained in the Church to the present day, and hangs over the altar of the third chapel on the left dedicated to St. Antony the Abbot. This is the picture accurately described by Crowe and Cavalcaselle[3]) and known as the Obiani altarpiece on account of the portraits of Mariotto Obiani of Perugia and his wife Antonia Micheletti, who are presented to the Madonna and Child by SS. Antony and Benedict; in the upper field is the Pietà — Christ sitting on the edge of the tomb supported by angels with SS. Sebastian and Roch on either side.

The composition of this Pietà differs so completely from the treatment in the other two pictures in question[4]) that there would have been no need to include it, had not Calvi with surprising inaccuracy deliberately confused it with these compositions by describing this Pietà as the Madonna with the dead Christ on her knee.[5])

Seven years later it was mentioned by Mongeri[6]) as hanging on the wall of the last chapel on the left, the chapel of S. Ambrogio.

To this picture the notice in „Milano e suo territorio" probably refers (p. 346 ed. 1844) though the vague way in which it is mentioned leaves us in doubt as to its position in the Church. After speaking of the frescoes in the chapel of S. Ambrogio the writer continues: „E a Bramantino[7]) o piuttosto a Vincenzo Foppa, (è attribuita) la Madonna posta

---

[2]) Puccinelli, Chronicon Monasterii Petri et Pauli de Glaxiate ed. 1655.

[3]) Crowe and Cavalcaselle, Hist. of Painting in N. Italy II, 65, 66. ed. 1871. The picture has been variously ascribed to Foppa, Bramantino, Civerchio, de Vico and others.

[4]) This will be seen by referring to the description given of the Paris and Berlin pictures in note 1.

[5]) Girolamo Calvi, Notizie etc. Part II 207, 208. ed. 1865.

[6]) Mongeri, Arte in Milano 187, 188, ed. 1872.

in mezzo a sei comparti, d'autori ignoti ma antichissimi e preziosi che or ci tocco vedere molto guasta e spostata, speriamo per ristaurarla."

The word „spostata" might lead us to infer that it was no longer in its original position in the Church and the mention of it immediately after the frescoes of the chapel of S. Ambrogio makes it probable that it had been removed thither as far back as 1844.

If this be so, then Calvi's assertion, that (in 1865) it hung over the altar of the third chapel on the left, is as inaccurate as is his description of the composition; it is evident that he derived his information from the writings of his predecessors and not from personal knowledge of the work in question, and thus fell into the error of confusing the composition of the Obiani Pietà with that of another picture of this subject mentioned by earlier writers in the chapel of S. Ambrogio.

There is no doubt that this chapel did once contain a picture of the Pietà representing the Madonna with the dead body of the Saviour on her knee. It is described by Bianconi in 1787 and by Bossi in 1818 [8]), both of whom attribute it to Bramante, and possibly this picture may be identical with the one now in Paris, but whether it can be identified with the picture mentioned by Puccinelli and Torre is a different matter.

The chapel of S. Ambrogio, the last on the left coming from the West door, was founded by Ambrogio Grifo, Senator and Prothonotary Apostolic, one of the most eminent among the many distinguished men who adorned the brilliant Milanese court in the XV century; renowned as a physician, mathematician, philosopher and theologian, the trusted friend and adviser of three generations of Sforzas: „Physicus noster dilectissimus" as he is called by Francesco Sforza in 1462 [9]) and by Galeazzo Maria in 1474 when recommending him for the citizenship of Pavia to the Podestà of that city [10]); and „Consiliarius dilectissimus" by Gian Galeazzo in 1485.

---

[7]) The lower part of the Obiani altarpiece was reproduced by Rosini (Plate LXXXXVII) as by „Bramantino Milanese" (see too Vol. III 281 ed. 1841) though with no mention of its position in the Church. It was still in its original place in 1835 for Carta, Guida di Milano, who copies from Pirovano's guidebook of 1824 says, speaking of the chapel of St. Antony the Abbot: „Le tableau séparé en six compartiments est d'un peintre inconnu; la Vierge avec l'Enfant Jésus qui se trouve au milieu est attribuée à Bramantino". Comparing this passage with what is said in „Milano e suo territorio" it might be inferred that both writers were speaking of the same picture. Very little importance can however be attached to the testimony of the writer who contributed to this compilation — Milano e suo territorio — the chapter on S. Pietro in Gessate, for he speaks of the frescoes in the chapel of S. Ambrogio as though he had seen them himself, whereas we know that in his day they were still under whitewash which was not removed until 1862.

[8]) Bianconi, Nuova Guida di Milano, p. 88 ed. 1787.
Bossi, Guida di Milano, 58, ed. 1818.

[9]) D'Adda Indagini Stor. etc. nella Libreria Visc. Sforz. p. 128.

[10]) Arch. di Stato Milano Reg. Miss. Duc. Juli 4 1474.

For the decoration of his chapel in S. Pietro in Gessate Grifo hoped to have secured the services of Vincenzo Foppa and in 1487 entered into negotiations with him respecting the pictorial decoration of the walls[11]; but Foppa was too much occupied elsewhere to fufil his engagement and Grifo was eventually obliged to fall back on Buttinone and Zenale. Can we assume that the Pietà now in Paris formed part of the original altarpiece of the chapel which, according to some writers, the monks caused to be painted in execution of the wishes of Grifo?

At this distance of time there is not much chance of obtaining a definite answer to this question, though something may be gained by comparing the statements of those writers who mention the matter.

Puccinelli (p 151) speaking of the chapel of S. Ambrogio observes:

„Monachi curarunt cellam pingendam per Bernardinum Butinosum et Bernardum Renalium a Trivilio, altaris vero tabulam, sive iconam, per Flandros, expressa Testatoris effigie Senatorio habitu induti in ea genuflexi, elaborandam, ac finissimus coloribus delineandam.“[12]

Some years later Torre, writing of the altarpiece in the Grifo chapel, throws more light upon the subject treated:

„La tavola dell' altare fù colorito del Fiammenghino mostrando un Christo morto, una Madonna con Bambino ed altri Santi in divisi campi.“[13]

Torre goes on to speak of the chapel of S. Antonio Abbate „Con la tavola sull' altare entro la quale si osserva un Christo estinto, gli SS. Sebastiano e Rocco, e Benedetto ed Antonio con due ritratti“.

His information is especially valuable as it proves that in subject and general arrangement the Obiani and Grifo altarpieces must have been very similar. He further tells us that in the last chapel[14]) there

[11]) The letter, addressed by Ambrogio Grifo to the authorities at Brescia, in which he appeals to them to oblige Vincenzo to fufil his engagement, is in the State Archives at Milan and was published by Signor Luca Beltrami in the Perseveranza of May 1901. There can be no doubt that this distinguished critic is right in assuming that the painter, who is here called Vincenzo da Pavia, is identical with Vincenzo Foppa. The suggestion, made some years ago, that he was to be identified with Vincenzo da Pavia. called il Romano, a painter who worked much at Palermo and died in 1557, is singularly wide of the mark.

[12]) Puccinelli's words: „Monachi curarunt cellam pingendam“ might be interpreted to mean that the whole chapel was painted after the death of Grifo: but Signor Beltrami has pointed out that of the 225 gold scudi assigned by Grifo for the paintings, only 25 remained to be paid at the time of his death, making it probable that the frescoes were almost, if not quite, completed at that date (1493).

Lattuada, misled no doubt by Puccinelli's words, stated that the chapel of S. Ambrogio: „Fù fabbricata per legato di Ambrogio Grifo“, and further on he says: „I Monaci per mandare ad esecuzione le disposizioni del Testatore fecero dipingere l'Ancona“ etc. (Descrizione di Milano 248).

[13]) Torre, Ritratto di Milano 247 ed. 1674.

[14]) Torre enumerating the chapels on the North side begins with the

was a dead Christ in the lap of His mother by Bramante; to the discussion of this picture we shall return later.[15])

Lattuada[16]) and Sormanni[17]), who are both very inaccurate as to dates, merely repeat the words of Puccinelli with reference to the portrait of Grifo and do not mention the subject of the altarpiece; Lattuada adds ,,per mano de Fiandra", Sormanni ,,per mano del Fedra".

Now are we to assume that this altarpiece ascribed variously to ,,Flandros"[18]) Fiammenghino, Fiandra and Fedra, is identical with that attributed by Bianconi and Bossi to Bramante, or that this last was yet another picture and consequently the fourth representation of the subject in the chapels on the North side of S. Pietro in Gessate?

The most natural conclusion is that it was the same as the picture mentioned by Puccinelli and Torre, and that at some date prior to the time of Bianconi, probably in the years immediately following the suppression of the monastery (Sept. 1771), the surrounding saints with the portrait of the kneeling Grifo and the Madonna and Child disappeared, the centre alone remaining over the altar to be described by Bianconi and Bossi as: ,,La Vergine addolorata con il Figlio in grembo estinto." The size of the Paris picture (1 m. 71 c. h; 1 m. 01 w.) admits of this solution. In all the chapels the wall space at the back of the altar is identical. If therefore we reconstruct the altarpiece on the plan of the Obiani picture, which measures, roughly speaking, about $3^1/_4$ m. in height and over $2^1/_2$ in width, we should have ample space for the Madonna, saints, and portrait of Grifo mentioned by Torre and others. The positions of the Pietà and Madonna in the Obiani picture would probably have been reversed in the Grifo altarpiece; the Pietà occupying the principal place in the centre and the Madonna being relegated to the upper field.

---

chapel of S. Ambrogio; according to his reckoning therefore the chapel of St. Antony the Abbot is the fourth and that of St. Augustine the last.

[15]) Crowe and Cavalcaselle, usually so accurate in all that concerns documentary research, have added to the confusion by misunderstanding a passage in Lomazzo. In a note to their account of Bramantino (II. 32 note 2.) they say: „The following is a list of works assigned to Bramantino of which no further account can be given: Milan, S. Pietro in Gessate, Christ taken down from the Cross. (Lomazzo Trattato p. 271/2 assigned by Torre, Ritratto di Milano p. 319, to Bramante)."

Now what Lomazzo really says is this: „Di B. Zenale e di B. Buttinone . . . . . nella medesima citta (Milan) una capella della vita di S. Ambrogio nel tempio di S. Pietro in Gessate di Bramantino un Christo tolto di Croce, parimente qua in Milano sopra la porta della Chiesa del Sepolcro." In spite of the misleading punctuation it is clear that Lomazzo is here speaking of the well-known Pietà over the door of S. Sepolcro (now removed to the interior of the Church). The passage in Torre referred to by Cr. and Cav. alludes to a totally different work, the Pietà in the last chapel (the first on the left on entering the Church) in S. Pietro in Gessate mentioned above.

[16]) Descrizione di Milano 248, ed. 1737.

[17]) Giornata prima etc. della citta di Milano III. 249, ed. 1751.

[18]) Puccinelli's curiously garbled version of the names of Buttinone and

We may conclude that it is to the picture in the Grifo chapel that Pungileoni refers when he says: „È fama che in S. Pietro in Gessate [Bramante] dipingesse la Vergine Addolorata col divin figliuolo in grembo“;[19]) and quoting from a Guide to Milan he says: „La Vierge que l'on voit peint sur bois dans l'autel .... on attribue a Bramante“.[20])

By degrees all mention of the picture ceases and in 1872 Mongeri[21]) deplores the loss of „the picture by Bramante which should have hung over the altar in the chapel of S. Ambrogio“, but of which no trace remained.

In 1873 however a picture representing the Pietà and bearing the name of Foppa suddenly appeared at Milan in the collection of Avvocato Cavalleri and in an article on the collection[22]) published in l'Arte in Italia pag. 77 1873, Michele Caffi gave a description of the picture, and noted that a figure on the right of the spectator had the name V. Foppa inscribed on the hem of his garment. He spoke in the highest terms of the work as a „documento importantissimo della maestria di Foppa sia per la forza del colorito che per esattezza del disegno“ and he concluded that it must be identical with the picture mentioned by Albuzzio and Allegranza which „towards the close of the last century had disappeared, no one knew how, from the Church for which it was painted“.[23])

Zenale as „Bertinosum“ and „Renalium“, does not inspire us with much confidence as to his correctness when speaking of other artists. Are we to assume that by „Flandros“ he intended to indicate a painter or that he simply recorded his impression that Flemings had worked upon the altarpiece? The word is italianised by Torre as „Fiammenghino“ but as far as we know all painters who bore this nickname belonged to the late XVI or even XVII centuries, and it is obvious that no picture painted even by order of Grifo's executors could have been produced by one of them. The testimony of these writers is practically worthless where the attribution of the picture is concerned; on the other hand the probability of the Paris Pietà having formed part of the altarpiece of the Grifo chapel is enhanced by the fact, apparent even in the reproduction, that in this picture we have a work belonging undoubtedly to the last decade of the XV century or at latest to the early part of the XVI.

[19]) Mem. intorno alla vita di Bramante 13, 1836.

[20]) Guida di Mil. chez Vallardi, 20.

[21]) L'Arte in Milano, p. 186.

[22]) The Cavalleri Collection was opened to the public on April 2 1871 at No. 36 Porta Magenta, and was described by Caffi in L'Arte in Italia Vol. 3, 1871. There is no mention of the Pietà in this article and apparently the picture was only bought for the collection in the following year.

[23]) It is interesting to note that Morelli also saw this Pietà when in the Cavalleri Collection and described it minutely, a description which tallies in every particular with the picture in Paris and which is doubly valuable now because in Caffi's article we have a most inaccurate account of the composition. Caffi evidently started with the preconceived notion that he was looking at the picture described by Albuzzio and Allegranza and his description is simply a reproduction of their words, though he coolly omits whatever is not propitious to his

Some years later, writing in the Archivio Lombardo [24]) he returns to the picture, but we perceive that his admiration for it has cooled considerably, for he speaks of it as hard, crude, and showing a want of harmony in the colouring; moreover he adds that doubts were cast on the attribution to Foppa and that the signature was regarded as of very recent date; but he still clings to his belief that it was identical with the picture mentioned by Albuzzio and Allegranza for, he argues, as they read the signature of Foppa on the picture it is clear that this must be a modern repetition of an earlier inscription. When Caffi wrote in 1878 the picture had again left Milan, and he gives us a sketch of what he believed to have been its history and its fate: „Forgotten for long years at Milan after having been removed from the Church of S. Pietro in Gessate, it reappeared in the Museo Cavalleri and after a short sojourn there, vanished once more, no one knew whither".

As a matter of fact however it simply passed into the Cernuschi Collection which eventually absorbed all the remaining pictures of the Museo Cavalleri. In 1896 M. Cernuschi bequeathed his valuable Oriental Collection to the city of Paris and some years later his pictures, of which over 130 were Italian, were sold at the Galerie Georges Petit, the Pietà, ascribed to Foppa (No. 78 of the catalogue), being bought by its present owner for the sum of £ 60. [25]) According to the catalogue the picture came from S. Pietro in Gessate.

Now if we could feel absolutely certain of the correctness of this last statement, its identity with the Grifo altarpiece might be regarded as probable. The information was, we believe, furnished to the compiler of the catalogue by the late owner of the picture, but we have no means of ascertaining whether it was based on documentary proof or was due only to his too ready acceptance of Caffi's theory that the Pietà was identical with the one mentioned by Albuzzio. If the latter, then we are bound to

---

theory in their account. We quote his words in order that they may be compared with Albuzzio's words given on p. 72 and with the description of the two pictures in note 1: „. . . . Gesù morto steso ignudo in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, Giovanni, la Maddalena ed altre Marie. Da lungi vedasi la città di Gerusalemme il Calvario ed altra rupe". From this it will be seen that he omits Albuzzio's mention of the figures as „quasi al naturale" for the Paris figures could hardly be described as almost life-sized though this is quite correct in speaking of the Berlin picture. He omits to say that in the Paris Pietà the Madonna is seated at the foot of the cross but he observes with Albuzzio that Calvary is seen in the background which is not the case in the example at Paris; and the great rock on the right in the Berlin picture, Albuzzio's „scoscesa rupe traforata", becomes with Caffi „altra rupe", to accord with the rocks surmounted by buildings in this Paris picture.

[24]) 1878, p. 98.

[25]) The sale took place on May 25th and 26th 1900, see Chronique des Arts June 30, 1900.

point out that it is worthless, for we know for a fact that Caffi was entirely mistaken in identifying the picture of the Museo Cavalleri with that mentioned by Albuzzio [26] and Allegranza [27] in S. Pietro in Gessate.

His theory rested on a misapprehension, for no other picture of the subject was known to him which agreed so well with the description given by these two writers. Nevertheless years before the picture of the Grifo chapel had disappeared from the Church [28] the one described by Albuzzio had passed into a private collection at Berlin, and it is satisfactory to turn from the uncertainty which surrounds the history of the one Pietà to the solid facts which indisputably prove the identity of the other, i. e. Albuzzio's Foppa, with the Pietà now in the Berlin Gallery.

To this end it is desirable to quote the passage in which Albuzzio speaks of the picture: „Di Vincenzo Foppa abbiamo un altra bellissima opera a S. Pietro in Gessate la quale si incontra medesimamente nella prima capella entrando a lato sinistra e serve d'ancona all' altare. Il soggetto è un Signore morto steso in grembo alla madre con accanto il vecchio Nicodemo, S. Giovanni e la Maddalena, con altre Marie, quasi al naturale. Nell' indietro scorgesi la città di Gerusalemme, il Calvario, ed una scoscesa rupe traforata, con alquante figure a cavallo. Anche in quest' opera mirabilmente campeggia la espressione degli affetti: il colorito è bello e ben conservato. Le sole estremità hanno alquanto sofferte. I lembi, o vogliam dire, i contorni degli abiti non sono che un tessuto di caratteri a guisa di ricami, e vi si vede manifestamente iscritto il nome del pittore: Vincentius de Phop pinxit, con che si smentisce le parole del Torre, del Lattuada e del Sormanni i quali spacciano questa tavola per opera del Bramante."[29]

No more truthful and accurate account of the Berlin picture could have been given; we feel that the writer must have seen the picture itself and that what he records is the result of personal observation,

---

26) Mem. per servire alla Storia de' Pitt. Scult. ed Arch. Milanesi. MS. late Melzi Library now in the possession of the Marchese Soragna at Milan.

27) Allegranza (d. 1785) only mentions the Pietà incidentally when speaking of a picture in the Church of S. Eustorgio which, as he justly observed, did not show much connection with the style of Foppa „come puo ognuno chiarire al confronto della bella tavola di Vincenzo esistente nella prima capella a mano manca in S. Pietro in Gessate dove ho letto il suo nome nel lembo della veste di quella figura che sta a destra nella detta tavola." (Descrizione Stor. della Basilica di S. Eustorgio Chap. 27.) Allegranza's original MS. is said to be in the Curia at Milan; a copy is in the possession of Signor Beltrami who kindly placed it at the disposal of the writer.

28) Perhaps it would be more correct to say „years before writers ceased to speak of the picture as in the Church," for, as has been already observed, we never feel sure whether they speak of it from personal knowledge or merely from secondhand information.

29) This is a mistake for neither Lattuada nor Sormanni mention the picture.

whereas in the case of most of the writers we have referred to it is just the reverse, and we are continually under the impression that they merely write of the pictures from hearsay.

The very peculiar form of the signature may still be deciphered on the hem the garment of Nicodemus.[30]) Whether that form dates from the time of Foppa or has been tampered with in later times is a question which need not detain us now; but as a proof that the picture is identical with the one seen by Albuzzio in the first chapel on the left in S. Pietro in Gessate, its value is obvious and in the light of this knowledge it is, we believe, possible by the aid of earlier Milanese writers to identify the donors and to determine the approximate date of the painting.

Albuzzio, as we have already stated, tells us that it was the altar-piece of the first chapel on the left on entering the Church, and we learn from Puccinelli to whom this chapel originally belonged. On p. 122 he informs us that Augustino de Rubeis of Parma built the chapel of St. Augustine near the entrance; [31]) further on (p. 325), he speaks of it as: „Lararium Divi Augustini prope ostium versus viam.“

These words are important as they determine the position of the chapel. The entire south wall of the Church was flanked by the buildings of the monastery, while the north wall stood free and looked towards the road; hence the chapel near the door looking to the road, dedicated by Agostino Rossi to his patron saint, is the first chapel on the left.

It is as well to make this clear, for in its present neglected state, deprived of its altar and used as a receptacle for all the superfluous chairs of the building, it would be difficult to recognise it; these conditions already prevailed early in the last century, for Pirovano[32]) ignores its very existence and speaks of the chapel of our Lady next to that of St. Antony the Abbot as the first on the left. Even the dedication to St. Augustine seems forgotten, though high up in the centre of the vaulted roof the bust of the saint can still be discerned looking down upon the desolate scene, and in the corresponding place without the chapel

---

[30]) The existence of this signature was, we believe, unknown till the summer of 1901 when it was discovered by Signor Beltrami. Albuzzio's MS. was for many years inaccessible to the public, and art-historians were acquainted with his description of the Pietà only in the pages of Calvi (II. 63), who quoted Albuzzio's words but omitted to give the form of the signature. Through the great kindness of the present owner of Albuzzio's original MS., the Marchese Soragna, we were able to consult it, and the discovery that the form of the signature given by Albuzzio agrees in every particular with that on the Berlin picture, coupled with the fact that Albuzzio's words exactly describe that composition prove, we think, beyond a doubt that they are identical. A copy of the signature, in a some shat smaller size, is to be found at the end of the article.

[31]) Puc. op. cit. 122: Equiti Augustino de Rubeis facit facultatem fabricandi Sacelli Divo Augustino dicati in Ecclesiae ingressu.

[32]) Op. cit. ed. 1824.

gates, in the vaulted roof of the aisle we see the lion rampant — the arms of the Rossi family.

Puccinelli goes on to say that the chapel was restored by Agostino Rossi in 1480,[33]) but from a Bull of Pope Sixtus IV, granting an Indulgence to all who within five years of the date of its promulgation should, on the Feasts of St. Peter and St. Augustine visit the Church and the chapel dedicated to the last named saint and give alms towards the completion and decoration of the building, we learn that it was also built by Agostino de' Rossi; and as the Bull is of February 9th 1475,[34]) we may conclude that the building was begun soon after he settled at Milan in 1473. Puccinelli's date 1480 applies of course to the year when Agostino[35]) began to embellish his chapel.

---

[33]) Puc. 325: Lararium Divi Augustini prope ostium versus viam a Doctore et Equite Augustino Parmensi de Rossis anno 1480 restauratum fuit.

[34]) Published by Puccinelli p. 129. The original document is in the Archives of the Orfanotrofio of S. Pietro in Gessate.

Puccinelli speaking of the Papal Indulgence says: „Per Equitem Augustinum supradictum de Rubeis pro Duce Mediolani apud Sixtum IV Oratore, obtinuit Indulgentiam Altari Divi Augustini, ut Fideles eleemosynas ad faciendos apparatus pro huiusmodi Larario erogarent.“ (p. 129).

[35]) The best account of Agostino de' Rossi is given by Argellati, V. II. Scriptores Exteri p. 2152 LIII: „Primam in Urbe Parmensi lucem vidit Augustinus Rubeus de Aragonia, vir generis nobilitate, ingenii cultura, Jurisprudentia, et Oratoria facultate insignis. Hic sub Sfortiadum Mediolani Ducum imperio lares in hanc Metropolim transtulit anno MCCCCLXXIII, ac pro ipsis Ducibus apud Romanos Pontifices Legationibus functus fuit. Equitis aurati dignitate auctus, anno 1476 a Secretis Consiliis electus est. (See too Sitonus p. 23, No. 102.) Publice oravit in Templo Maximo Mediolanensis, tunc cum Joannes Galeacius Sfortias solemni pompa Ducatus suscepit insignia anno 1478. Demum bene gestarum rerum laude praeclarus anno 1486 migravit e vita, corpusque illius conditum fuit in Sacello S. Augustini Templi Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli in Glaxiate hujus urbis, quod Sacellum ipse anno 1480 restauraverat, impetrata etiam peccatorum veniâ a Sixto IV. omnibus, qui eleemosynas ad pium hoc opus contulissent. Monasterio Benedictorum Monachorum apud praefatum Templum degentium non contemnendam Bibliotecam legavit. Obiit improlis, quamvis Simonam de Bertanis Corregii sibi matrimonio copulasset, quae cum anno 1518 decessisset apud viri cineres tumulata est.

Scripsit Augustinus opus hoc titulo I. Magnifici, utriusque Censurae interpretis clarissimi, Equitis quoque aurati D. Augustini Rubei de Aragonia Oratio perpolita habita in Ecclesia Majore Mediolani in publica Coronatione pro Ill. Duce Novello D. Io Sfortia Vicecomite in Festo Sancti Georgii anno 1478. (MS. in the Ambrosiana, published Rer. It. Script. V. XXV.) Affò mentions two other orations of Agostino, one in honour of Francesco Sforza of which the MS. is also in the Ambrosiana, and another on the death of the King of Naples, preserved in the Library at Parma.

Affò (Scrittori e Letterati di Parma V. II. 285 ed. 1789) further quotes a contemporary poem eulogising Agostino (codex in the Parma Library) and adds a few more particulars about his life. After taking a prominent part in public affairs at Parma during the brief period when it was a Republic in 1448, he sub-

Judging from the method of decoration pursued in the other two chapels on the north side, the frescoes of which are still intact, we might conjecture that a similar scheme of decoration was planned here having as a principal subject the history of St. Augustine. Puccinelli unfortunately tells us nothing beyond the fact that Agostino de' Rossi restored the chapel; neither do the records of the Rossi family preserved in the Milanese Archives throw light upon the subject; no contract or agreement relating to the decoration of the chapel has so far been discovered, and no trace of frescoes has as yet been found beneath the whitewash which covers the walls. In the absence of all proof it would therefore be absurd to speculate on the possibility of the chapel having been painted, or to conjecture what artist would have been most likely to commend himself to Agostino de' Rossi for the work.[36]) But when we come to speak of the altarpiece the case is very different, for in the picture now at Berlin we have the most convincing proof of the connection of Vincenzo Foppa with the Rossi chapel, and the authenticity of this picture seems to be beyond dispute.

---

mitted to Milanese rule and became from that time forward a staunch adherent of the Sforzas. The surname „di Aragonia", was bestowed upon him by the King of Naples at the time when Agostino was Francesco Sforza's envoy to that court.

A very large number of documents relating to the Rossi family are preserved in the State Archives at Milan and among them are several relating to Agostino and his wife Simona Bertani of Correggio. The most important are the following: two petitions of 1457 and 1458, addressed by Agostino to the Duke, in which the petitioner is called Miles Jerosolomitanus; a letter of 1471 asking for a post for his brother-in-law, Geronimo Bertani; several letters written between 1475 and 1479 from Pavia where he was actively employed in the service of the Duke, on one occasion receiving the Duke of Ferrara and providing accommodation for him and his retinue of 300 men and 700 horses on another making a public example of a refractory abbot, or again superintending the working of the mills and the provisioning of the army.

Among the letters from Simona Bertani is one written from Milan to the Chancellor Simonetta asking for a living for her domestic chaplain, and another addressed to the Duchess which is interesting on account of its reference to Agostino. As the wife of „Cav. e doctore mess. A. rosso de parma", Simona appeals to the Duchess on behalf of her sister, a nun in the convent of S. Origo at Parma; the letter concludes with these words: „a cio chel sia manifesto la Amor et la bona gratia che le vostre signorie portano al deto Mess. Agostino et ami per suo rispecto."

From a document of Oct. 29 1483 in the Archivio Notarile at Milan (Atti del Notaio Giov. Ambrogio Croce No. 2944 dell' Indice Generale) we learn that Agostino had a house near the Porta Orientale in the parish of Sa. Babila and that his father's name was Donino. Affò had conjectured that he was the son of a Clemente de' Rossi.

[36]) Since the above lines were written, we learn that a movement is on foot at Milan to restore the chapels in S. Pietro in Gessate. We may therefore hope that before long further light will be shed upon the history of the Rossi chapel and its pictorial decoration.

To judge from the photograph it contains in a very marked degree all his characteristics — his great merits as well as his defects, all those qualities which stamp his genuine works with the seal of indisputable authenticity: the forms, the types, the drapery, the landscape, the treatment of the buildings and of the figures and horsemen in the background, all point to Foppa and link it closely with his great altarpiece in the English National Gallery. The depth and intensity of the feeling, the poignant but restrained grief so admirably depicted in some of the heads place it on a high level, notwithstanding its many defects of drawing, and make it worthy to rank as one of the most touching conceptions of the subject ever produced.

From the chronological point of view it is also of importance for, considering that at present only four dated works by the master are known, it is interesting to be able, if only approximately, to determine the date of this picture.

We know from Puccinelli that Agostino Rossi died and was buried in the chapel in 1486 . . . . „Cum cucullo Benedictino tumulatus an. 1486. Cum nobilissima matrona nomine Simona de Bertanis Corregii Parmae matrimoniali vinculo coniunctus fuit, ipsa apud eum tumulata fuit an. 1518. Decedentes absque liberis."

The general appearance of the picture seems to preclude the idea that it should have been produced during the lifetime of Agostino, that is before 1486; the choice of subject and its treatment suggests the probability of its having been ordered by Simona Bertani as a memorial to her husband, in which case, had Foppa executed the work at Milan or Pavia, the date of its production must fall between 1486 and 1487, for subsequent to that time we know him to have been mostly employed elsewhere, and Ambrogio Grifo, as we have already seen, was then unable to obtain his services.

But is this date compatible with the style and technique of the painting? The question can only be decided by those who are intimately acquainted with the picture, but judging from the photograph the date 1487 is perhaps unduly early.

It is usually assumed that Foppa died in 1492, but there is good reason for thinking that this is a mistake and that his life was prolonged for some years beyond this date.[37]) Might we venture to suggest that the picture was produced towards the close of the XV century, at a time when we know that he had fallen into disgrace with the authorities at Brescia and may have been glad to execute a commission, probably given some years before by the widow of Agostino Rossi, which, with his usual dilatoriness, Foppa had failed to fufil. If the picture was produced after 1495 Simona Bertani would have commemorated in it not only her husband

---

[37]) See The Athenaeum Feb. 15, 1902.

Agostino, but also the wife of their adopted son Angelo de Clarissimis who was buried in the Rossi chapel in that year.[38])

Little information is to be gained about the chapel of Agostino de' Rossi from XVII and XVIII century writers; the frescoes, if such existed, may very likely have been whitewashed at a comparatively early period during one of the frequent visitations of plague which devastated Milan. Puccinelli, as we have seen, does not allude to any paintings in the chapel; Torre describes the picture somewhat inaccurately as: „La Vergine Addolorata al pié della Croce col Figlio in grembo estinto,“ and ascribes it to Bramante; and this appears to be the only mention of it until we come to the time of Albuzzio and Allegranza. It is interesting however to learn from an inventory of 1741 in which the contents of the Church are enumerated, to the almost total exclusion unfortunately of pictures, that the chapel was called „del Signore morto intitolato S. Agostino“[39]) from which we gather that the picture was so completely identified with the chapel as to have given it an alternative title.

That it should have been almost entirely ignored by Milanese writers is not surprising, for the name of Foppa was held of little account in those days and his works would not have been likely to appeal to the taste of the age; but there seems no reason to doubt that when Albuzzio saw the picture it had been hanging unmolested and unnoticed over the altar for which it was painted for close upon three hundred years.

A great number of documents relating to S. Pietro in Gessate are preserved in the Milanese Archives, and here may be read all the details which bear upon the subsequent history of the chapel.[40]) In 1771 the monastery was suppressed and in August of the following year Maria Theresa, having obtained the Papal sanction, decreed that the monks were to be transferred to S. Simpliciano, while the orphans of S. Martino[41]) were to be established in the vacant monastery, the Frati Somaschi, an Order by whom this orphanage had for centuries been administered, succeeding to all the rights and privileges enjoyed by the Benedictines.

In 1787[42]) it was determined to make S. Pietro in Gessate into a

---

[38]) Puc. 325. Ibi etiam an. 1495 reposita fuere cadavera matronae N. uxoris Angeli de Clarissimis filii adoptivi dicti Equitis Augustini.

[39]) Archivio di S. Capofero: Busta, Fondo Religione etc. 1910: Inventario generale di tutta Argenteria, Paramenti, Biancheria etc. che si sono ritrovati nella chiesa e sagristia quando è venuto al governo del detto Monastero il Revd. Pre. Abate D. Carlo Girolamo Casati, 19 Maggio 1741.

[40]) Arch. di Stato S. P. in Gess. Chiese, Comuni, Busta Nr. 1146½.

[41]) The orphans were usually called the Martinetti from the original home of the orphanage in the old hospital of S. Martino which Francesco Sforza II. granted to S. Girolamo Emiliani founder of the Somaschi. (see Moriggia Tesoro Precioso di Milano p. 49 and 50, ed. 1599; and Historia dell' Origine di tutte le Religioni. ch. 65 p. 197.)

[42]) „L'Epoca della nuova sistemazione delle Parocchie“ (Arch. di Stato, Chiese, Comuni S. P. in Gess.).

parish church („Ad uso di Parocchia secondo il Rito delle Chiese Ambrosiane della qual natura sono tutte le Parocchie") and it is easy to understand how, in consequence of this condition of things, every trace of the Rossi family was finally swept away; for, being raised to the dignity of a parish church it was necessary that a Baptistery should be provided and the first chapel on the left was selected as the most suitable for the purpose. When once the matter was decided the alterations were carried out in an incredibly short space of time.

In a bundle of papers labelled „Fabbrica, Riparazioni," we find the following entries:

„1787 dal 13 al 16 decembre levato l'altare nella prima capella alla sinistra entrando in Chiesa, abassato il pavimento messo in opera il Battisterio ed altri repezzi . . . £ 18."

Then comes a notice of repairs to the gates of the chapel and various alterations, which work was finished on December 20th, four days after the removal of the altar. On Dec. 31st, we have another account:

„Giuseppe Guarisco ha somministrato gli addatamenti del Battisterio etc. . . . . . . Terra trasportata principalmente per l'abbasamento del Pavimento della capella ove s'è fatto il Battisterio:

Carette No. 57 a soldi 4: . . . . £ 22 s. 8."

In 1788, occurs the following entry:

„Gennaio 8, Deve il Venro luoco par. di S. Pietro ingessate a me Giov. Batt. Guerra, solino, per fatture fatte in Chiesa come siegue: . . . .

Battisterio fatto con mattoni di Caravaggio . . . . £ 67 s. 33."

On May 24th payments were made to a carpenter for various work executed in the Baptistery, and finally on May 27th we have the bill for the whitewashing of the chapel written in a very illiterate hand:

„Fatura fate da me gotardo Bregonzolle in Bianchatore nella chiesa di Sant Petro gesato per ordine da sigr. crancino per aver dato la tinta al volto e muri e Binco alli velleni dello capela del Battistero £ 8 s. 10."

But S. Pietro in Gessate did not prosper under the changed order. Funds were not forthcoming to meet the greatly increased expenditure entailed in keeping up the new parish. Disputes were perpetually arising as to whether the administrators of the Orphanage or the Fondo di Religione were to bear the bulk of the expenses; finally its short and stormy existence as a parish was brought to an end; the Baptistery was removed to S. Maria della Passione, S. Pietro in Gessate returned to its former state, and the Rossi chapel was degraded to its present ignoble condition, that of a „ripostiglio di sedie".

Low down on the walls of the chapel may still be read various inscriptions commemorating members of different Milanese families: the Panigarola, Capra, Trivulzio and Borromeo, Carpani, Cropello[43]) etc., but

[43]) None of these inscriptions are however contemporary with Agostino de' Rossi for they all date from the XVI century and not one of them belonged originally to this chapel. The stone commemorating Giov. Batt. Panigarola was

no word recording the founder. All that we know regarding the levelling of the Baptistery floor makes the reason of this plain.

No doubt Agostino de' Rossi and his widow were buried before the altar and the inscription on the stone would, in consequence of its position, have become obliterated at a comparatively early date; if the stone was still existing in the XVIII century it must inevitably have disappeared together with all remaining traces of the tomb when the fifty-seven loads of earth were taken from the chapel and the floor was tiled with Caravaggio bricks.

The picture, if still in the chapel in 1787, was of course removed when the altar was taken away between Dec. 13th and 16th, but we have no record of when or to whom it was sold, though accounts of the receipts and expenses (Rendite e spese) appear to have been kept.

From the moment of the suppression we find the Community always in the greatest straits. Apparently the Benedictines carried with them whatever they could lay hands on, and their successors found the Church denuded of almost everything. Money was urgently needed for vestments, altar linen, and the most ordinary items of church furniture: „Tutto e lacero e consonto", is the lament in one document of April 1786: and again in 1790 the newly appointed priest found his church in need of the barest necessaries; money was required to supply these, to carry out repairs, to satisfy numerous creditors, and for a hundred other things; but it was not often forthcoming. Is it any wonder that where such conditions prevailed, works of art which could be turned into money should have disappeared leaving no record behind them?

It is well-known that the agents of Mr. Solly, an English banker living at Berlin, were constantly in Italy and that they often bought up the entire contents of churches and palaces with the result that when the Solly collection was sold in 1821 to Frederick William III, it contained no less than 2500 pictures.[44])

The altarpiece of the Rossi chapel, which was acquired during one of these Italian campaigns, thus came into the possession of the Prussian Government. It must have been in a fairly good state of preservation when it was first removed from the Church, for Albuzzio, writing of it not long before, observed: „Il colorito è bello e ben conservato le sole estremità hanno alquanto sofferto".

Whether the present condition of the picture is due to the treatment it received before or after being removed to Berlin, we cannot tell; but it certainly did not share the fate of so many of the Solly

---

in the chapel of S. Giov. Battista (Puc. 336); that of Giacomo Trivulzio in S. Antonio (Puc. 338); of Bernardo Carpani in S. Martino (Puc. 345); while those of Bart. Capra and Ambrosio Cropello were formerly in the choir (Puc. 345, 334). The two inscriptions mentioned by Puccinelli as being in the chapel in his day are no longer in existence.

[44]) Jahrbuch d. K. Pr. Kunstsammlungen VII. p. 226 and foll.

pictures which for fifty years or more after their purchase by the Prussian Government were hidden away in lumber-rooms, stacked one on the other and exposed to every kind of injury and indignity.[45]) The Pietà, on the contrary, seems to have been at once promoted to a place in the Gallery, but by some mistake it was catalogued only as „Altmailändische Schule“ (Waagen's catalogue p. 133 No. 44) though in the Solly Collection it was rightly ascribed to Foppa. Waagen's mistake has now been rectified though the authorities at Berlin do not seem disposed to admit that the picture is entirely by the hand of Foppa.

We have endeavoured to trace out the history of this picture and to bring together the more important facts at present known about it, in the hope that those intimately acquainted with it may throw more light upon the painting from the critical standpoint.

Every fresh clue carefully followed up may add something to our knowledge of the less known Italian masters and it is possible that a closer enquiry into the relations existing between Vincenzo Foppa and the Rossi family in the last decades of the XV century may lead to the further elucidation of the history of a painter about whom so much still remains to be learned.

But in speaking of the Berlin Pietà it was impossible to ignore the picture in Paris, for only by seeking to unravel the history of the latter could the cause of the confusion which subsequently arose, be explained; but here we are baffled at every turn by the conflicting accounts of the writers who mention it and by the uncertainty of its pedigree.

This being so it may be desirable in conclusion briefly to sum up the main facts relating to the two pictures.

The altarpiece of the chapel of S. Ambrogio which was produced, it would seem soon after 1493, contained, among other subjects, a Pietà and this composition was apparently still in its place as late as 1835. Subsequent to that time it seems to have been removed, and the Obiani altarpiece was, it appears, hung on the wall of the Grifo chapel.

The Pietà was no doubt sold and may be identical with a picture of this subject successively in the possession of Avvocato Cavalleri at Milan and of Sig. Cernuschi in Paris, which Caffi wrongly assumed to be the composition mentioned by Albuzzio in the chapel of S. Agostino. The picture seems to belong to the last decade of the XV century or at latest to the early years of the XVI, and if it came from S. Pietro in Gessate, as stated by the catalogue of the Cernuschi collection, probably formed the central compartment of the original altarpiece of the Grifo chapel.

The altarpiece of the chapel of S. Agostino was probably painted for a member of the Rossi family towards the close of the XV century. It was seen hanging over the altar in this chapel by Albuzzio and Allegranza between 1770 and 1780, but must have been removed at latest in De-

[45]) Id. p. 238.

cember 1787 when the altar was taken away and the chapel was converted into a Baptistery. At some date unknown to us it was bought by the agents of Mr. Solly and taken to Berlin; it was sold by him to the Prussian Government in 1821 and was placed in the Gallery, but being in a bad state of preservation was subsequently removed, and is no longer exhibited to the public.

The authorship of the Paris picture can only be decided by those who have an intimate personal knowledge of it. The attribution to Foppa or Bramante seems hardly tenable though it appears to be by a good Lombard painter contemporary with these masters.

Of the Berlin picture we have ventured, without having seen it to express the opinion that it is by Vincenzo Foppa, for even in the photograph the evidence in favour of this attribution seems overwhelming.



Noch einmal der fragliche Dürer in Frankfurt.

Von **Heinrich Weizsäcker.**

Ein altdeutsches Bildniss im Besitz des Herrn Georg Freiherrn von Holzhausen in Frankfurt a. M. ist in dieser Zeitschrift neuerdings zur Sprache gebracht worden[1]), nachdem es in den zuletzt vergangenen Jahren mehrfach in der Fachlitteratur Erwähnung gefunden und zu verschiedenen Meinungsäusserungen über die Person seines muthmasslichen Urhebers Veranlassung gegeben hat. Die Frage nach dem Autor hat auch der erwähnte jüngste Beitrag zu lösen versucht, ich gestehe aber, dass sie mir noch immer nicht vollständig zum Austrag gebracht zu sein scheint und ich glaube auch sagen zu können, warum. Die bisher aufgestellten Hypothesen haben mit Ausnahme einer einzigen den Weg einer stilvergleichenden Kritik auf allgemein bekannten Grundlagen eingeschlagen. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden. Eine kritische Untersuchung wie die vorliegende sollte aber nicht für abgeschlossen gelten, so lange ihr Gegenstand nur auf einzelne, dass ich so sage Gattungstypen, die Jedermann zur Hand sind, nicht aber auch auf die speciellen Eigenthümlichkeiten seiner örtlichen und zeitlichen Herkunft hin geprüft worden ist, und eben diese letzte Forderung scheint mir im gegebenen Falle noch nicht hinreichend erfüllt.

Wir haben es hier in Frankfurt mit einem einheimischen Denkmälerkreise zu thun, dessen Anfänge, was im Besonderen die Malerkunst anlangt, bis in das vierzehnte Jahrhundert zurückreichen, und dessen Bestände uns, so weit sie dem fünfzehnten und dem sechzehnten Jahrhundert angehören, sogar in den Stand setzen, in das Getriebe einer höchst respectablen einheimischen Kunstthätigkeit hineinzusehen. Sollte die kunstgeschichtliche Belehrung, die wir von da empfangen, garnichts mitzutheilen haben zur Lösung der uns hier beschäftigenden Frage? Allerdings liegt die Vorgeschichte des streitigen Objects im Dunkeln: wir wissen nicht einmal, wen es vorstellt und es lässt sich nicht mehr darüber sagen, als dass es zum Fideicommissbesitz der Holzhausen gehört, die ihrerseits zu den wenigen heute noch florirenden Geschlechtern des alten Frankfurter Stadtadels, also des alten, echten und nicht nur sogenannten Patriciates zählen. Da aber das Werk sich an Ort und Stelle einer

---

[1]) XXIV. Band, 5. Heft (1901) p. 376 ff., Friedrich Haack. „Dürer?“

grösseren Sammlung von Ahnenbildnissen gleichen Alters einreiht, die in ihrer Mehrzahl sicher auf Frankfurter Boden entstanden sind, so ist immerhin die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es mit diesen einem und demselben Familien- oder wenigstens Ortskreise entstammt. Es sind jedenfalls locale Beziehnungen und damit auch bestimmte Vortheile der kritischen Betrachtung gegeben, die sich eine methodische Behandlung des Gegenstandes nicht entgehen lassen darf. Mögen also noch ein paar Worte zur Sache vergönnt sein! Vielleicht gelingt es mit den Mitteln der localen kunstgeschichtlichen Forschung, eine Angelegenheit in's Reine zu bringen, die ohnedies, wie ich anzunehmen geneigt bin, im Verhältniss zu ihrer wahren Bedeutung reichlich, wo nicht schon zu viel von sich reden gemacht hat.

Mit überzeugenden Gründen hat m. E. Haack in der erwähnten Studie die zuerst von Thode öffentlich ausgesprochene Ansicht widerlegt, als sei Albrecht Dürer der Urheber des fraglichen Werkes[2]), eine Ansicht, die übrigens nicht, wie H. anzunehmen scheint, irgend eine locale Tradition hinter sich hat. Das Bild hing früher in einem verlorenen Winkel des ehemals vor den Thoren Frankfurt's gelegenen, heute in den Bereich der Grosstadt hineingezogenen Holzhausen'schen Schlösschens „auf der Oed',“ wo sich auch der übrige Kunstbesitz der Familie befindet, und es ist nicht viel mehr als zehn Jahre her, dass es dort ganz zufällig durch den Scharfblick eines einheimischen Kenners entdeckt und wieder zu Ehren gebracht wurde. Um nun dem Bilde doch einen Namen zu geben, hat H. an Dürer's Statt den Hans Baldung Grien als den wahren Autor bezeichnet, übrigens ohne das Original gesehen zu haben, nur auf Grund des Lichtdruckes, den Thode s. Z. mitgetheilt hatte. Ich unterlasse es vorderhand, auf diese neueste Bestimmung einzugehen, um zunächst noch in dem näher gelegenen einheimischen Kunstbereich zu verweilen.

In der Sammlung unseres städtischen historischen Museums befindet sich ein aus der ehemaligen Predigerkirche in Frankfurt stammendes Altargemälde mit der Darstellung Christi im Tempel (No. 299), das in diesem Zusammenhang eine nicht unwichtige Rolle spielt. Gleichzeitig, jedoch unabhängig von einander sind schon vor Jahren Adolf Bayersdorfer und ich zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Urheber dieses Gemäldes identisch sei mit dem des Holzhausen'schen Bildnisses, und dass von derselben Hand ausserdem auch eine Anbetung der Könige nebst einem dazu gehörigen Flügelbilde mit der Steinigung des Stephanus in der Mainzer städtischen Galerie herrühre (No. 311 und 312), die zuerst Rieffel im fünfzehnten Bande des Repertoriums (1892, p. 288 ff.) einem weiteren Kreise bekannt gemacht hat. Bayersdorfer hat seine Meinung über die Zusammengehörigkeit dieser Bilder im Text zum zweiten Jahrgang der Hefte der kunsthistorischen Gesellschaft für photo-

[2]) Henry Thode, drei Portraits von Albrecht Dürer, Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen XIV (1893) p. 208 f.

graphische Publicationen (1896) niedergelegt[3]), wo auf Tafel 21 auch eine gute Lichtdrucknachbildung der in Frankfurt befindlichen Darstellung Christi gegeben ist; ich selbst habe mich im gleichen Sinne in dem von mir bearbeiteten Theile des Quilling'schen Handbuches der Sammlungen des städtischen historischen Museums zu Frankfurt a. M. (1901) ausgesprochen[4]). Haack scheint die von Bayersdorfer gegebene Mittheilung, die er nicht erwähnt, übersehen zu haben. Was meine eigenen Ausführungen betrifft, die vorläufig nur in einem Frankfurter Localblatt zum Abdruck gelangt sind, nehme ich von vornherein nichts Anderes an. Um so weniger aber trage ich Bedenken, das dort Gesagte an dieser Stelle ausführlicher zu wiederholen.

Weitaus das schönste unter den vier in Rede stehenden Bildern ist das Portrait beim Freiherrn von Holzhausen. Es ist von besserer Erhaltung als die übrigen und Alles in Allem eine ausserordentlich pikant und fein charakterisirte Schöpfung, die es durchaus nicht unbegreiflich erscheinen lässt, dass man bei seiner Namengebung wiederholt so hoch hinaufgegriffen hat. Dürer freilich hätte seine Sache doch noch besser gemacht. Gemalt ist das Bild auf Lindenholz. In der zeichnerischen Behandlung, die übrigens eine schon reichlich entwickelte Routine aufweist, entspricht es genau den Altargemälden; hier wie dort findet sich eine sorgfältige Conturirung, die durchgehends dünn mit Beinschwarz, in den Mundlinien jedoch mit Krapproth eingetragen ist. Identisch ist ferner hier wie dort das tiefe und warme Colorit; der gesunde und an Nase und Lidrändern leicht geröthete Fleischton des Bildnisses entspricht im Besonderen den männlichen Köpfen der grösseren Bildtafeln. Im Einzelnen bietet sich zu lehrreichem Vergleiche namentlich auf der Darstellung Christi die, in der Composition nur unscheinbar hervortretende gebückte Gestalt des Sacristans zur Linken, der den Mantelsaum des Priesters hält: der Kopf dieser Figur wiederholt, nur in einem etwas derberen Vortrag, genau das in dem Bildniss beobachtete technische Verfahren, und eine fast vollständige Uebereinstimmung zeigen die linken Hände beider Figuren, die beide einen Rosenkranz halten, man vergleiche vor allen Dingen den etwas verunglückten Ansatz der untersten Fingerglieder an der Mittelhand und die auffallend prononcirte Zeichnung der unter der Haut vortretenden Adern auf dem Handrücken. Aehnliche

[3]) Einer kleinen sachlichen Richtigstellung bedarf diese Notiz nur insofern, als sie besagt, die Mainzer Tafeln stammten aus der dortigen Dominicanerkirche. Ueber ihre Herkunft ist nichts Sicheres bekannt. Rieffel hat jedoch die nicht unwahrscheinliche Vermuthung, dass sie für das alte kurmainzische Collegiatsstift zu St. Stephan gemalt worden sind.

[4]) „Die Sammlungen des städtischen historischen Museums zu Frankfurt a. M.," herausgegeben von Dr. F. Quilling; darin „die Gemälde des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts" von dem Verfasser der obigen Ausführungen. Die vor Jahresfrist in den „Frankfurter Nachrichten" veröffentlichten Beiträge erscheinen demnächst in Buchform.

Merkmale, vermehrt durch Besonderheiten des Costüms, des Faltenwurfes und der ornamentalen Details lassen auch über die Zusammengehörigkeit der Frankfurter und Mainzer Altargemälde unter einander keinen Zweifel aufkommen. Als einen immerhin beachtenswerthen Nebenumstand füge ich nur hinzu, dass der Künstler ein und denselben bärtigen und barhäuptigen Modellkopf in der Mainzer Epiphanie für den hl. Joseph, auf der Frankfurter Tafel für den amtirenden Priester verwendet hat.

Nach Bayersdorfer's und Rieffel's Zeugniss war es Scheibler, der zuerst auf die Verwandtschaft der hier angeführten Bilder — mit Ausnahme des Holzhausen'schen, das er nicht kannte — hinwies. Scheibler hat derselben Gruppe auch den „Christus in der Kelter" in der Ansbacher Gumbertuskirche und den Apostelkopf der Berliner Galerie, der dort unter No. 552 B hängt, zugetheilt und Bayersdorfer hat diesen Kreis noch dadurch erweitert, dass er auch die von Mündler einst für Dürer beanspruchte „Beweinung Christi" in der Wiener Akademie (No. 35) hinzufügte[5]). Was diese letzten Zuschreibungen anlangt, so kann ich denselben nach eingehender Prüfung wenigstens darin zustimmen, dass die „Kelter Christi" in Ansbach von unserem Frankfurter Unbekannten herrührt. Wer aber, so fragen nun auch wir, ist dieser Unbekannte, und vor Allem, wenn Dürer aus der Discussion ausscheidet, wie verhält es sich mit den Ansprüchen des Hans Baldung Grien?

Scheibler hat in den von ihm namhaft gemachten Werken eine Baldung'sche Jugendphase erblickt, zu demselben Resultat ist im Wesentlichen Rieffel von sich aus (a. a. O.) gelangt, und ich bekenne, dass auch mir, speciell vor dem Holzhausen'schen Bilde, der Name des Strassburger Meisters auf der Zunge schwebte, als ich seiner vor Jahren zum ersten Male ansichtig wurde. Denselben Namen nannte ich wenig später vermuthungsweise auch Bayersdorfer gegenüber, der aber schon damals nicht recht daran glauben wollte und nur meinte, das sei immerhin „die beste Ausrede". Auch in dem Text zur Publication der kunsthistorischen Gesellschaft hat B. die damals beobachtete Reserve nicht ganz aufgegeben, wenngleich er hier etwas mehr als früher zu Baldung hinneigt. Ist er es wirklich, so muss es der Baldung der Nürnberger Frühzeit sein, da ist kein Zweifel. Die Zeitbestimmung hat Rieffel auf Grund der Costüme und anderer Merkmale schon vollkommen richtig gegeben. Ich kann mich aber, je häufiger ich die in Frage stehenden Bilder gesehen und mit Baldung'schen Werken verglichen habe, um so weniger mit dem Gedanken an diesen Künstler befreunden[6]). Es sind ja als untrügliche Basis jeglicher Kritik gerade für die vorliegende Controverse die zwei bekannten Hallenser Altarwerke Baldung's aus dessen früher, wahrscheinlich Nürnbergischer Periode in Berlin und in Brüssel gegeben, die Anbetung der Könige und

---

[5]) Anm. d. Red.: Hierher gehört vermuthlich noch eine Madonna zwischen Engeln und mit knieenden Stiftern beim Kunsthändler Carrer in Venedig. *v. T.*

[6]) Auch Rieffel schreibt mir, dass er an der Bestimmung als Baldung nicht mehr festhalte.

die Marter des hl. Sebastian, Gegenstücke, von denen das im Besitz von Frau H. Goldschmidt in Brüsssel befindliche mit dem Monogramm des Meisters und der Jahrzahl 1507 bezeichnet ist. Es nimmt mich Wunder, dass Haack seine Beweisführung nicht auf diese beiden Hauptwerke vor allen Dingen gestützt hat. Aber selbst wenn ich, oder vielmehr, gerade indem ich meinerseits von ihnen ausgehen will, komme ich zu einem anderen Resultat, nämlich dass nicht nur Dürer's, sondern auch Baldung's Künstlerschaft den Fähigkeiten des Anonymen, wie sie dessen Werke in Frankfurt, Mainz und Ansbach bekunden, weitaus überlegen ist. Und nicht blos im Caliber, um ein Wort von F. Th. Vischer zu gebrauchen, auch in den handwerklichen Gepflogenheiten erscheinen mir beide Künstler, Baldung und der Unbekannte, von einander verschieden, trotz der mannigfachen Verwandtschaft einer gemeinsamen Schultradition, deren Vorhandensein ich gerne bei beiden zugeben will. Der Meister des Frankfurter Bildnisses zeigt den Dürer'schen Habitus in Allem noch etwas mehr zur Manier ausgewachsen, als bei Baldung je zu beobachten ist, dieser ist freier, grösser in der Anschauung, seine Zeichnung ist correcter und seine Drapirung von leichterem Wurf, als die schwer herabhängenden und stellenweise etwas mühselig angeordneten Gewandfalten seines Frankfurter Kameraden. Und vor Allem Eins: die Beiden haben eine völlig verschieden geartete Farbengebung. Gewisse Grundzüge des technischen Procédé: das nicht im modernen Sinne malende, sondern altmodisch colorirende, der farbigen Modellirung durch eine saubere Conturzeichnung und sogar durch Schraffirung nachhelfende Verfahren, die ausnehmend scharf pointirten Glanzlichter in Köpfen und Händen, derartige Dinge sind ihnen allerdings, z. Th. wohl eben auch wieder auf Grund einer gleich gearteten Schulbildung gemeinsam, aber die Unterschiede überwiegen. Baldung hat sich in weit höherem Maasse als der Frankfurter die helle, zarte Färbung zu eigen gemacht, die Dürer's Malweise in der Zeit bis etwa zur zweiten venezianischen Reise hin kennzeichnet: es ist das Colorit der alten nürnbergischen Heiligenmalerei mit ihren brillanten bunten Localfarben, rosa und hellgelb, Kobalt, Zinnober und Spangrün, ohne Helldunkel, ohne viel Hebung und Senkung im Ton. Es ist hier nicht der Ort, auf die Wandlungen und auch Ameliorationen einzugehen, welche diese Dürer'sche Palette unter dem Einfluss der Venezianer und späterhin erfahren hat, genug, dass Baldung in seiner Frühzeit gerade diese Eigenthümlichkeit des Colorits von Dürer in ihrem vollen Umfang übernommen hat, nur weniger fein abgewogen, kälter und härter, während der Frankfurter in diesem Belang weit mehr seine eigenen Wege gegangen ist. Ihm lag offenbar diese ganze, kindlich heitere Art des farbigen Empfindens nicht, und so blieb er bei einem düstren, rauheren Ton, seine Gewänder haben einen tiefen, metalligen Schein, der Fleischton ist bräunlich, zuweilen sogar unangenehm branstig zu nennen, kurz: erscheint Baldung's Colorit in jener Zeit wie zu einer lustigen Fastnacht hervorgesucht, so herrscht bei dem Frankfurter Aschermittwochstimmung.

Ich glaube, dass gerade diese coloristischen Unterschiede, von denen freilich die Photographie keine Vorstellung giebt, in der schwebenden Frage entscheidend sind. Man wende nicht ein, es könnten darin ebensowohl verschiedene Entwicklungsphasen einer und derselben Persönlichkeit zu erkennen sein. Es handelt sich hier um Abweichnngen, die innerhalb der Entwickelung eines und desselben Individuums undenkbar sind, Unterschiede des Temperaments und der natürlichen Beanlagung, die nothwendig auf zwei von einander getrennte Träger vertheilt werden müssen.

Also: weder Dürer, noch Baldung. Wer aber dann? Nun, ein Schüler Dürer's auf jeden Fall. Es sind ja schon im Vorhergehenden die mannigfachen Argumente gestreift worden, die dafür sprechen. Sie vermöchten den Nachweis hinreichend zu erbringen, selbst ohne das Hinzutreten von allerhand kleinen Aeusserlichkeiten, die noch unerwähnt geblieben sind, wie die architektonischen und sonstigen Zierrathe der beiden Altartafeln, die ganz unmittelbar auf die in den Dürer'schen, zwischen 1498 und 1511 erschienenen Holzschnittfolgen niedergelegte spätgothische Ornamentik zurückgehen, oder die kleinen Witze der Technik, wie sie in dem Holzhausen'schen Bildniss einige Partieen an Wange und Bartansatz verrathen, wo der Künstler ganz in Dürer's Weise die weichen Uebergänge in der Modellirung der Hautoberfläche nicht mit dem Pinsel, sondern durch Auftupfen mit dem Ballen einer Fingerspitze vermittelt hat.

Dürer am nächsten steht das Bild in Ansbach, das ja bekanntlich auch nach einem von ihm gelieferten Entwurfe ausgeführt ist, die anderen Sachen zeigen eine unabhängigere Art und sind wohl eher als spätere Werke aus einer Zeit zu denken, in der unser Künstler schon in der Rhein-Maingegend, und dann doch wohl in dem an künstlerischen wie an kaufmännischen Vortheilen am meisten versprechenden Orte, in Frankfurt, seinen Wohnsitz genommen hatte. Gerade hier sind wir auch um so weniger überrascht, einem Dürerschüler zu begegnen, als ohnehin die Beziehungen Frankfurt's zu den fränkischen Kunstcentren im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ziemlich reger Natur gewesen sind. Näheres darüber habe ich in dem erwähnten Sammlungshandbuche angegeben. Hier genüge der Hinweis auf die vorhandene Thatsache, mit der sich jedoch an dieser Stelle noch eine andere historische Reminiscenz verbindet. In den 1509 an den Frankfurter Bürger Jacob Heller gerichteten Briefen Dürer's heisst es einmal unterm 21. März mit Beziehung auf die in Arbeit befindliche Tafel des Thomasaltars: „mein Lob begehr ich allein unter den Verständigen zu haben. Und so Euchs Martin Hess loben wird, so mögt Ihr desto besser Glauben daran haben.“ Und „griesst mir Euern Maler Martin Hessen“ schreibt Dürer in dem vorletzten der uns erhaltenen Briefe, am 26. August. In dem Tagebuch der niederländischen Reise, das zum 20. Juli 1520 auch eines kurzen Aufenthalts in Frankfurt gedenkt, ist von jenem Künstler nicht mehr die Rede. Auch die Frankfurter Archivalien schweigen von ihm. Ich sehe davon ab, eine naheliegende Hypothese mit dieser, übrigens auch sonst nicht weiter nachweisbaren

Künstlerpersönlichkeit zu verknüpfen und vermeide es mit Absicht, den festen geschichtlichen Boden aufzugeben, auf dem wir uns bisher bewegt haben, so gewiss auch nach jenen Briefen ist, dass ein Maler Martin Hess, der mit Dürer augenscheinlich in naher persönlicher Beziehung stand, im ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in Frankfurt gelebt hat, zur selben Zeit also, in der wir auch unseren Anonymus am gleichen Orte beschäftigt finden. Wir wollen uns aber an dem Gesagten genügen lassen.

Wir verzichten damit allerdings darauf, an Stelle einer greifbaren Namengebung, die wir streichen, eine neue zu setzen, und es mag darin, wer will, die alte Erfahrung bestätigt finden, dass es leichter ist, einzureissen, als wieder aufzubauen. Wir glauben aber dennoch, keine blos destructive Thätigkeit verübt zu haben. Omnis determinatio est negatio. Wenn wir auch Baldung's Namen gleich dem Dürer's ablehnen mussten, so bietet sich doch dies als ein positives Ergebnis unserer Untersuchung an, dass wir in die Zahl der bemerkenswertheren Dürerschüler eine neue, ob auch dem Namen nach unbekannte Persönlichkeit, den Meister des Holzhausen'schen Bildnisses, einzureihen haben, und dass dieser neue Meister aller Wahrscheinlichkeit nach ein Frankfurter ist.

Mathias Rauchmüller, der Bildhauer.

Von **Berthold Haendcke.**

Winckelmann[1]) schreibt bei einem Vergleiche zwischen den alten und den neueren Künstlern über Rauchmüller: „Im Zärtlichen könnte man behaupten, dass Bernini, Fiammingo, Le Gros, Rauchmüller und Donner die Griechen selbst übertroffen haben.“ Der Altmeister der deutschen archäologischen Forschung erweist Rauchmüller allerdings nach unserer Auffassung eine zu grosse Ehre, wenn er ihn mit so hochbedeutenden Bildhauern wie Bernini oder Duquesnoy in einem Athemzuge nennt; trotzdem traf er mit seinem Urtheile in's Schwarze. Rauchmüller ist in der That vornehmlich befähigt gewesen, die zarten Empfindungen der Menschen, die weichen Formen eines jungen weiblichen Körpers als Bildner zu schildern. Er muss sich auch zu seinen Lebzeiten eines recht grossen Ansehens erfreut haben. Rink bemerkt in seiner Geschichte Leopold I[2]), bei Gelegenheit der Beschreibung der noch zu erwähnenden Pestsäule: „Die grössten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer Müller, haben daran gearbeitet.“

Mathias Rauchmüller wird in einem Manuscripte des Ferdinandeums zu Innsbruck als ein Tiroler bezeichnet, da ihn Christian Kundmann's[3]) Promptuarium Uratislaviense als Urheber einiger Grabmäler in der Magdalenenkirche zu Breslau bezeichnet. Nach Sperger's[4]) Notata (ein ebenfalls im Ferdinandeum bewahrtes Manuscript der ehemaligen Bibliothek Tirolensis des Herrn di Pauli) habe er auch sehr schön gemalt und geschnitten — wohl in Elfenbein; denn die fürstlich Liechtensteinsche Bildergalerie besitzt noch zur Stunde einen prachtvollen Krug aus diesem Materiale mit der Darstellung des Raubes der Sabinerinnen. Rauchmüller schnitzte diesen Humpen im Jahre 1670.

Die ältesten bildhauerischen Arbeiten des Künstlers, die mir bekannt

---

[1]) Gedanken über die Nachahmung etc. II. pg. 63.

[2]) Gesch. Leopold des Grossen II. pg. 473.

[3]) Chr. Kundmann Promptuarium rerum naturalium et artificialium .... Uratislaviae 1726, pg. 14 f..... fabricatori illius nomen fuit Mathias Rauchmüllerus, isque e Tirolensi Comitatu ortus est. Aus diesem Werke stammen alle Angaben anderer Bücher über die Abstammung des Künstlers.

[4]) cfr. Ilg. Fischer v. Erlach Wien. 1895. pg. 98.

geworden, sind jene beiden Grabdenkmäler in der Magdalenenkirche zu Breslau.

Das eine dieser Werke ist für Octavius Pestaluzzi errichtet worden. Es trägt die Inschrift: Ex uvias magnae expectationis adolescentis Octavii, nobilissimorum parentum Octavii et Evae Catharinae Pestaluziorum suavissimi filii moestissima mater Evidua necnon fratres atq. soror superstites inter singultus et lacrumas tenerrimi affectus indices hic condidere. D. XXIX octob. A. C. MDCLXXVII.

Vor einer Flachnische steht die Büste des etwa 15jährigen Knaben mit seinem feinen und kränklichen Gesicht, aus dem ein paar grosse Augen etwas traurig in die Welt blicken. Das weiche, nach der Sitte der Zeit lange, in der Masse behandelte, ein wenig wirre Haar schmiegt sich um Wange und Nacken. Ein kleiner Engel nimmt eine Blume aus der Fülle, die in seinem Schoosse liegt und legt sie dem Abgeschiedenen auf's Haupt. Zur Rechten sitzt ein trauernder Genius.

Rauchmüller beweist uns zum ersten Male seine grosse Fertigkeit in der Meisselführung. Mit sehr feinfühliger Hand giebt er den Knochenbau und die fleischige Hülle; besonders naturwahr die elastische Schmiegsamkeit des jungen Halses, die Weichheit der leise gerundeten Wange. Er versteht es zudem, die nebensächlichen Dinge zurückzudrängen, ohne die unmittelbare Portraitwahrheit zu schädigen. Der Meister sucht und findet graziöse Bewegungen, ohne im eigentlichen Sinne des Wortes geziert oder unplastisch zu werden. Mit der äusseren Anmuth verbindet er eine warmherzige Auffassung. Rauchmüller ist besonders begabt, das noch nicht sehr markant in das Gesicht gegrabene Innenleben künstlerisch zu interpretiren, weiches Gefühlsleben in die sichtbare Erscheinung heraufzuführen, knospenhafte Formen zu modelliren. Allerdings scheint er dies dem Tode so früh verfallene rührende Knabengesicht mit besonderer Hingabe geformt zu haben: denn sein Meissel war meines Erachtens nicht so glücklich, als er das pompöse Grabmal für Adam Caspar ab Arzat schuf.

Die architektonische Umrahmung dieses Monumentes ist aus schwarzem Krakauer, die Figuren sind aus weissem Salzburger Marmor gefertigt.

Die Inschrift hat folgenden interessanten Inhalt: Adam Caspar ab Arzat S.: Caes. M. Consil. Postquam Adami Sebisii Capitan. Casp. Et. Georg Frider. Arzatior. Consular, Uratislav. Avor. Patrisq. Pulchra. Vestigia Secutus. Remp.: Patr. Juste. Sancteq. Civib. Haut. Poenitendus. Se'n Nator Factis Quam Annis Notior Curasset Ad Melior. Vitam Vocatus. Vocem Filii Dei In Hoc DORmitor. Juxta Maior Ciner. Laetus. Expectat. Vix: A: XL: M: VIII D: XIX Mort: V: Feb: Anno MDCLXXVIII Eva Mar. Sebisia Filio Piiss Anna Rosin. Zangia Marito Optim. Acerbum Funeris Officium. Haec Monumenti Qooq. Praestitit.

Ein trauernder Engel sitzt links auf einer von sehr kräftigen Consolen getragenen schwarzen Marmorplatte; die andere nur leicht bekleidete Lichtgestalt zur Rechten streut Blumen auf das Medaillonbild des Verstorbenen, das an dem etwas höher stehenden Sarkophag befestigt ist.

Auf dem Sarge hat eine überaus prächtig gekleidete, tief decolletirte junge Frau Platz genommen, die mit der zierlichen Linken das Wappen hält und in der heute verstümmelten Rechten eine Kette (?). Diese Frauengestalt dürfte die beste Arbeit am ganzen Monumente sein. Die Gesichtsbildung ist allerdings von einer etwas allgemeinen Schönheit; aber es lagert über dem Antlitze der leuchtende Wiederschein herzinniger Güte. Dazu athmet die ganze zierliche Erscheinung Frische und Anmuth. Und wie elegant und sauber ist alle Einzelarbeit, z. B. das Spitzenwerk am Kleide, das Geschmeide u. dgl. m. gearbeitet. Man wird vor dieser vornehmen jugendlichen Frauengestalt unwillkürlich — mutatis mutandis — ein Wenig an Paul Dubois erinnert. Der Engel und das Reliefportrait des Arzat befriedigen in geringerem Maasse. Das Bildniss ist zu flach modellirt und etwas ausdruckslos; obwohl einzelne Partieen, z. B. der Mund, recht gelungen sind.

Nicht weit von Breslau, in Liegnitz, treffen wir den Meister wieder an. Die kleine an die katholische Pfarrkirche angebaute runde Grabkapelle der Piasten enthält die alabasternen in Lebensgrösse gemeisselten Statuen der vier letzten Mitglieder dieses uralten Fürstenhauses. Die Gruft wurde auf Befehl der Herzogin Luise von unserm Künstler seit c. 1677 erbaut; denn nach der Wahrendorffschen Chronik, die mit dem Titel „Liegnitzische Merkwürdigkeiten“ 1724 gedruckt wurde, können wir kaum zweifeln, dass Rauchmüller der Erbauer ist. Der Chronist meldet: „Der Verfertiger ist der berühmte Künstler Rauch-Müller. Von diesem Werk-Meister ist merkwürdig, dass sein Nahme, den er mit eigener Hand und Pinsel unter ein Gemählde dieses Monuments geschrieben hatte, das Jahr, als er gestorben, verloschen ist.“ Ueber dem Eingange der Fürstengruft soll gestanden haben: Monumentum Pyastum A. M. DCLXXIIX absolutum O. M. S. Als „Angeber“ des Mausoleums und als Dichter der lateinischen Inschrift und Verse wird der Dichter Caspar v. Lohenstein[5]) anerkannt.

Rauchmüller tritt uns in diesem Falle also nicht nur als Bildhauer, sondern auch als Maler — als der er ja mehrfach bezeugt ist — und als Architekt entgegen. Diese Seite seiner Thätigkeit wird zu gegebener Zeit in einer eigenen Festschrift der Wiederhersteller der Gruft, Baurath Pfeiffer, behandeln, so dass uns wiederum einzig der Bildhauer zu bebeschäftigen hat.

Rauchmüller hat die vier Figuren auf Postamenten in der Höhe des Beginnes der Nischenwölbung derartig aufgestellt, dass sie alle in unmittelbare Beziehung zu einander gesetzt sind. Der Meister hat für den Aufbau der Figuren stets die Vorderansicht gewählt, die er durch das Vorstellen und Zurücknehmen der Beine, durch leichte Drehung in den Hüften und des Halses variirt. Die Umrisslinien sind trotzdem durchaus ruhig und geschlossen. Die Gesten ergeben sich meistentheils ungezwungen aus der Situation. Die Innenarbeit ist energisch zur Geltung gebracht.

[5]) Herr Baurath Pfeiffer hatte die Güte, mir diese Notizen zu übermitteln.

Des Meisters Kunstweise war überhaupt, ganz allgemein gesprochen, gerade dieser Aufgabe angemessen. Sein etwas kraftloser, aber eleganter und sorgsamer Meissel erhielt einen ungemein geeigneten Vorwurf in diesen vier Menschen, die alle mit Gaben des Herzens oder Verstandes besonders ausgestattet waren und den Prunk liebten — aber die Männer waren keine „Uebermenschen“ und die Frauen — Frauen.

Den alten Herzog Christian, der 1672 starb, hat der Meister kaum noch gesehen. Rauchmüller wird nach Abbildungen bezw. nach einer Todtenmaske gearbeitet haben. Der alte Fürst war ein Sohn des in seiner Regierung recht unglücklichen Herzogs Christian zu Schlesien in Brieg und der Sibylla von Brandenburg.

Die lebensgrosse, in Panzer und Hermelinmantel gehüllte Gestalt des Herzogs steht auf rechtem Stand- und linkem — zu langem — Spielbein ungezwungen und sicher da. Das gekrönte Haupt hat er ein Wenig nach links gewandt. Reiches Lockenhaar umwallt den grossen gewölbten Kopf, von dessen hoher Stirn die kurze breite Nase herabsteigt zu dem kleinen, kräftig gebildeten und leicht vorgeworfenen Munde, dessen lange Oberlippe ein dünner emporgerollter Schnurrbart schmückt. Das breite fleischige Antlitz, in das das Alter seine Spuren gegraben hat, ist sonst vom Barte frei bis auf die Mücke, die in der Kerbe des zugespitzten und etwas vorspringenden Kinnes wächst. Auffallend sind die hochansetzenden Augenbrauen, die von der Mitte des ungewöhnlich breiten Augenhöhlenrandes in jähem Falle gegen den Nasenansatz eilen. Die Augenhöhle ist sehr umfangreich, das für einen Mann selten grosse Auge stark vorgewölbt. Die nervige breite rechte Hand fasst in der Mitte des Körpers in den Gurt des Schwertes, die Linke stützt sich auf die Hüfte.

Rauchmüller hat, wie ich aus der Nähe, da die Gerüste zur baulichen Renovirung noch aufgestellt waren, feststellen konnte, nicht nur mit spielender Sicherheit die feste Structur des Knochenbaues, die schlaff gewordenen, gesackten Muskeln im fleischigen und gealterten Gesicht wiedergegeben, sondern auch den heftigen Eigensinn, die tiefe Schwermuth, die über den sympathischen, wenn auch bereits geistesstumpf gewordenen Zügen des alten Fürsten ausgebreitet sind, glücklich interpretirt.

Die Anordnung der Gestalt ist sorgfältig abgewogen und dennoch frei von Pose im üblen Sinne des Wortes. Wir müssen eben in Erinnerung behalten, dass nach allen Ueberlieferungen die Menschen sich damals, sowohl in ihrer Sprechweise wie in ihrem Auftreten, zu gebärden pflegten, wie wir es kaum noch auf dem Theater dulden.

Nach Beendigung des 30jährigen Krieges hatte Herzog Christian die 17jährige Prinzessin Luise aus dem Hause Anhalt-Dessau zur Gemahlin erwählt. Sie brachte ihm und dem Lande Segen. Der Fürst sagte von ihr[6], „dass er ihren Besitz allem andern ihm von Gott zugewiesenen zeitlichen Glück billig vorzuziehen, dass sie seine Sorgen versüsst und

---

[6]) Cfr. Schück. Drei schlesische Fürstenfrauen. Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesien's. Bd. 8, pg. 72 ff.

ihr ausgezeichneter Verstand ihn aus vielem Kummer geleitet habe.“ Als Vormünderin des jungen Herzogs Georg Wilhelm hat sie sich um das Herzogthum ausserordentlich verdient gemacht. Sie liebte die Wissenschaften, an denen sie, der lateinischen, französischen und italienischen Sprache kundig, theilnehmen konnte, wie auch die Künste, die ihre glänzende Hofhaltung verschönten. Trotz all' dieser sorgenden Güte für Land und Kinder bereitete ihre politische Haltung dem Fürstenthume, vorab dem religiösen Frieden, mancherlei Aergerniss; starb ihr junger Sohn mit seiner Mutter entzweit und trennte sie längere Zeit eine tiefe, allerdings im Grunde berechtigte Verstimmung von ihrer einzigen Tochter. Die Fürstin starb in der Charwoche des Jahres 1680.

Rauchmüller hat diesen complicirten Frauencharakter zwar nicht seiner ganzen Tiefe nach, aber trotzdem nicht ungeschickt geschildert. Mit besonderer Liebe hat er sich dieser Aufgabe gewidmet. Die Herzogin wird von allen Zeitgenossen als sehr zierlich gewachsen und als überaus gewandt geschildert. Der Künstler hat — wahrscheinlich um diese letztere Eigenschaft recht bestimmt herausheben zu können — die Fürstin allem Anscheine nach jünger aufgefasst, als sie damals Jahre zählte und sich eine Situation ausgedacht, in der die Herzogin sich mit einem leichten, schnellen Schritt nach links wenden will, während sie nach der entgegengesetzten Seite blickt. Die Schwierigkeit der Aufgabe bestand nun darin, diese vorübergehende Bewegung festzuhalten, ohne die fürstliche Haltung zu beeinträchtigen. Rauchmüller lässt deshalb die Fürstin sich sehr aufrecht halten, den Oberkörper mit der rechten Schulter nur unbedeutend zurücknehmen; den rechten Fuss, wie auf den nächsten Moment wartend, ruhig stehn und den linken weit im Schritt zurückstellen. Mit diesem wirft die Herzogin zugleich den glatten, nur mit gestickter Borte gezierten Kleiderrock völlig zur Seite, so dass das rechte Bein bis etwa drei Finger breit über den Knöchel sichtbar wird. Die rasche, federnde Beweglichkeit, die Rauchmüller hierdurch zur Geltung bringen wollte, erreichte er nicht ganz, da die Gewandmassen, die er rechts drapirt hat, zu lastend wirken und die er überdies wieder aufwägen musste. Er ordnet deshalb den mit breiter gestickter Borte versehenen dünnen Umhang, den die Prinzessin von der rechten Schulter her herumgelegt und mit dem linken Arm aufgenommen hat, unterhalb der Schneppe des nur am Ausschnitte festonirten Mieders quer über dem Körper an und lässt ihn auf der rechten Hüfte von der Hand raffen und vollfaltig „arrangirt“ herniederfallen.

Die voll entwickelten Formen des feinen Oberkörpers sind bis über die Mitte der hoch ansetzenden Brüste entblösst. Die Schultern fallen reichlich stark ab. Den schlanken im Ansatz zu dicken Hals ziert eine Perlenschnur. Er trägt einen gar feinen klugen Kopf, aus dessen schmalem, langem Oval zwei fast übergrosse Augen gütig und liebreich zum Gatten blicken, während ein sinnender, aber auch etwas herber Zug den zu flachen und unschön an den Ecken emporgezogenen reichlich

grossen Mund umspielt. Die gekrönte, hohe Stirn, an der die gewöhnliche, eingezogene, lange Nase fast ohne Einsattelung ansetzt, wird an den Schläfen von dem künstlich gelockten Haar bedeckt. Der Meister hat es auf der rechten Seite zurückgenommen, auf die linke Schulter aber weit vorfallen lassen. Er legt dadurch den Ansatz des Kopfes frei und verleiht gleichzeitig dem geistvollen Frauengesicht einen kräftig hebenden Hintergrund.

Wie nicht zuvor hat der Künstler diesmal die Vorzüge seiner Technik in der Wiedergabe des Fleisches offenbart. Der weiche Frauenkörper ist so meisterhaft modellirt, dass man glaubt, man könne beim Anfassen die Hand eindrücken.

Der Mutter tritt die fast älter aussehende junge Herzogin Charlotte zur Seite bezw. gegenüber. Die junge Prinzess[7]) war körperlich und geistig so früh entwickelt, dass sehr ernste Männer sie bereits beachteten, als sie erst 15 Jahre zählte. Man nannte sie Schmuck und Zierde des Adels. Der grosse Kurfürst von Brandenburg wünschte sie als Gattin für seinen Thronfolger Karl; viele andere Fürsten begehrten sie zum Weibe — sie wandte aber Niemandem ihre Neigung zu. Ihr Geist wird als ungemein rege gekennzeichnet. Sie begriff die wichtigsten Sachen, so dass der grosse Kurfürst von Brandenburg sich mit ihr über schwerwiegende Staatsfragen unterhielt. Vor Allem machte sie aber ihr Liebreiz, ihre Freundlichkeit und Leutseligkeit zum Liebling aller. Sie heirathete schliesslich den in österreichischen Diensten stehenden Herzog Friedrich von Holstein-Sonderburg-Wiesenburg, dessen Schönheit und vornehm ritterliche Haltung sie so sehr bestochen hatte, dass sie ohne Vorwissen der Mutter die katholische Religion annahm und sich heimlich trauen liess. Sie hat bald erkennen müssen, dass sie sich einem Unwürdigen hingegeben, das Opfer schlauer Berechnung geworden war. Ihre Liebe war ein Rausch gewesen. Sie liess sich scheiden, zog nach Breslau, nahm in dem jetzigen Polizeipräsidium Wohnung und wurde eine Mutter der Armen, denen sie 1707 zu früh starb. Sie wurde zu Trebnitz in der Hedwigskapelle beigesetzt. An dem Gitter des wundervollen Grabdenkmales der heiligen Hedwig ist ihr reichlich flach modellirtes Reliefportrait angebracht.

In imponirender, fast etwas hochmüthig ablehnender Haltung steht die fürstliche Frau da, mit stark vor und zur Seite gesetztem rechten Fuss, der den reich gestickten Kleiderrock mit sich zieht. Die aus schwerem Atlas gefertigte Robe ist mit einer hochaufliegenden Stickerei geschmückt, die in breiter Bahn von der Taille herab und um den Saum des Rockes herumgeführt ist. Der Oberkörper ist nach der Mode der Zeit in eine enge glatte Corsage gepresst. Der von einer Perlenschnur umschlossene Hals und die Schultern sind entblösst. Ein Mantel fällt über den Rücken herab. Die Linke hat ihn an der Seite emporgenommen, die Rechte spielt mit dem Perlencollier, das am Busenausschnitt der Taille befestigt ist. Auf dem reichen, in grossen Strähnen um Haupt

[7]) Schück a. a. O. pg. 94 f.

und Stirn aufgesteckten Haar, ruht die fürstliche Krone. Das lange schmale Oval des vom Unglück gezeichneten Antlitzes mit der dünnen energischen Nase, dem kleinen vollen Munde und den grossen, etwas kalt messenden Augen spräche nur von einem eher strengen und sich durchsetzenden Charakter, wenn sich nicht eine gewisse allgemeine Milde in den Augen leicht bemerkbar machen würde.

Das Standbild des letzten im Jahre 1675 verschiedenen Gliedes dieses 900 Jahre zurückzuverfolgenden Fürstenhauses interessirt am wenigsten. Der Herzog Georg Wilhelm ist ein schlank gebauter Jüngling gewesen. Er steht in Vorderansicht ruhig da. Den linken Fuss hat er auf einen hohen Stein, der vor ihm liegt, gesetzt. Den Oberkörper, dessen rechte Schulter vorgeschoben ist, bedeckt ein prächtig gesticktes, bis zu den Knieen reichendes Gewand. Die Brust schützt ein Harnisch. Die jetzt verstümmelte Rechte hielt einen Lorbeerzweig mit drei Blättern.[8]) Die Beine stecken in einer Art Tricot, die Füsse in hohen Schnürstiefeln. Der Fürstenmantel und die herzogliche Krone schmücken natürlich auch Georg Wilhelm. Die mächtige Allongeperrücke umschliesst ein schmales, kränkliches, man möchte sagen durchsichtiges Antlitz, in dem zwei sehr grosse, stumpfe und freundliche Augen stehen. Der kleine, ein wenig geöffnete Mund, die enge, gerade und kurz abgeschnittene Nase erhöhen den Ausdruck energieloser Gutmüthigkeit. Es ist ein „letzter" Piast, den die Kunstfertigkeit Rauchmüller's, wohl nicht zum Vortheile des ruhmreichen Geschlechtes der Nachwelt im Bilde erhalten hat.

Von Schlesien wandert der Meister wieder in seine österreichische Heimath zurück. Er begann in Wien eine Rolle zu spielen. Im Siegeszuge musste er aus uns nicht genauer bekannten Gründen von seinem Platze zurücktreten. Wahrscheinlich in Folge von Intriguen seines Nebenbuhlers Strudel und Genossen.

Es handelte sich in Wien um die bildhauerischen Arbeiten an der Pestsäule, die Kaiser Leopold 1679 aus Anlass der grossen Seuche gelobt hatte.[9]) Die Arbeiten für den Aufbau in Steinen nahmen 1680 ihren Anfang. Mathias Rauchmüller reichte ca. 1682 dem Kaiser ein Modell „einer auf dreieckigem Fuss und zwei Postamenten, zwischen neun Chören der Engel, stehenden Säule" ein. Seine Gehilfen waren Jacob Auer von Gries bei Landeck und Johann Pichler aus Moos in Passeyr. Sein Projekt ist nicht ausgeführt worden, sondern eine grossartigere Anlage, die nicht von Rauchmüller entworfen ist. Es ergiebt sich dies aus einem Bericht vom 20. Januar 1687, in dem Rauchmüller nur nebenbei erwähnt wird. Man darf annehmen, dass er damals, wahrscheinlich in Wien, gestorben war. Trotzdem befinden sich Sculpturen von seiner Hand an der Pest- oder Dreifaltigkeitssäule: „hingegen waren die übrigen drei, als einer so linker Hand mit dem Buch sitzende, wie auch beide mit

[8]) Cfr. Wahrendorff's Chronik. l. c.

[9]) Jlg. a. a. O. pg. 94 ff. Hier wird auch die übrige Litteratur über die Pestsäule behandelt.

den Lauthen und Posaunen stehende Engel noch (sic) von Rauchmüller selbsten bewerkstelligt worden".[10]) Diese Skulpturen sind mir nicht mehr erinnerlich und möchte ich nach dem List'schen[11]) Werke kein bestimmtes Urtheil abgeben. Aus der Abbildung ist aber doch ersichtlich, dass der Aufbau der Figuren ein verhältnissmässig ruhiger, dass die Bewegungen der Arme und des Kopfes zierlich, aber nicht geziert, dass die dünnen Gewänder nicht unruhig gelegt sind. Seine Nebenbuhler an diesem Werke dürften ihm nicht überlegen gewesen sein. Fuhrmann bemerkt von der Thätigkeit Rauchmüller's: Und haben die grössten Künstler dieser Zeit, absonderlich der vortreffliche Bildhauer M. Rauchmüller daran gearbeitet.

Während dieser Thätigkeit in Wien, schuf der „weltberühmte kaiserliche Bildhauer" für Prag ein kleines 1½ Schuh hohes Thon- oder Lehmmodell zu einer Statue des hl. Nepomuk. Danach verfertigte der Bildhauer Brokoff zu Ronsperg eine „acht Schuh" hohe hölzerne Statue[12]). Diese wurde nach Nürnberg gebracht, in Thon abgeformt und von dem Stück- und Glockengiesser Wolf Hieronymus Herold gegossen. Am 31. August 1683 wurde das Werk auf der Brücke in Prag aufgestellt. Sie kostete über 7000 Gulden.

Der Heilige hat sich in Frontstellung hingestellt. Der Unterkörper ist fast unbewegt geblieben, nur den rechten Fuss hat er in unbedeutender Weise auswärts gedreht. Er hat die rechte Schulter zurückgenommen und den Kopf gegen die linke geneigt. Die Augen schauen aus dem mageren fein geschnittenen Antlitze in inbrünstiger Hingabe nach oben. Mit der Linken hält er vor den Leib einen Crucifixus, in der Rechten das Kreuzende und die Ruthe.

Der Umriss der Figur ist für eine Bronzearbeit, die im Freien aufgestellt werden sollte, zu geschlossen, sodass von einer Silhouettenwirkung nur sehr bedingt die Rede sein kann. Davon abgesehen, verleihen der ruhige, aber nicht starre Contur, die Zeichnung und die Masse der Arbeit bis zu einem gewissen Grade einen monumentalen, jedenfalls plastischen Charakter. Der Künstler hat allerdings, nach Art dieser Periode, zu viel Werth auf die Einzelarbeit gelegt, wodurch die an und für sich schon nicht sehr tief aufgefasste seelische Stimmung beeinträchtigt wird. Diese Mängel dürfen aber wohl zu einem nicht geringen Theile dem Bildhauer Brokoff zugewiesen werden. Im nördlichen Kreuzarme des Domes zu Mainz befindet sich ein traditionell als Rauchmüller bezeichneter Christus am Kreuz. Der Heiland hängt ausgestreckt am Marterholze. Er ist soeben verstorben Das Haupt ist schwer gegen die rechte Schulter gefallen, der Mund geöffnet; die Augen sind geschlossen. Die Arbeit ist in Holz geschnitzt und vortrefflich modellirt. Die Oberflächenbehandlung wirkt trockener und

[10]) Jlg. a. a. O. pg. 121, nach einem Bericht von 1687.

[11]) Dr. Camillo List, Barock u. Rococco Plastik in Oesterreich 1902.

[12]) Cfr. zu Brokoff oder Prokof. Jlg. in der deutschen Biographie Bd. XXII. Die hölzerne Statue wurde in Ronsperg in der Schlosskapelle aufgestellt. Cfr. Jul. M. Schottky, Prag. wie es war und wie es ist. Prag, 1831. II. Bd. 20 f.

härter als sonst — gewiss eine Folge des Materiales. Das Hüfttuch hat Rauchmüller, wie es damals fast stets geschah, etwas unruhig flatternd angeordnet. Friedrich Schneider rühmt „die fliessende Durchbildung, die Zartheit der Uebergänge an dem sehr schönen Crucifix", das mir nur in einer allerdings recht guten Photographie bekannt ist. Das ebenfalls im Mainzer Dom aufgestellte prächtige Marmordenkmal v. d. Leyen's († 1714), das auch Rauchmüller zugewiesen wird, lässt in der Technik eine allgemeine Verwandtschaft mit unseres Künstlers Art wahrnehmen, ist aber jedenfalls weder von ihm noch von seiner Werkstatt gearbeitet worden. Das Todesdatum v. d. Leyen's schliesst dies aus. Selbst wenn wir annehmen wollen, dass Rauchmüller in früheren Jahren das Modell eingesandt habe, bleiben kaum zu beseitigende chronologische Schwierigkeiten übrig. Der architektonische Aufbau weist zudem auf eine etwas jüngere Zeit hin.

Andere Werke des Meisters, wie auch seine Thätigkeit als Maler, sind meines Wissens nur handschriftlich bezeugt. Jlg[13]) erzählt, dass Abraham a Santa Clara im Jahre 1680 einen Brunnen aus Quadern erbauen liess, dessen Auslaufkasten aus Ziegeln Rauchmüller mit Frescogemälden schmückte. Bei dem Kurfürsten von der Pfalz stand er wegen seiner Elfenbeinarbeiten in Gnaden. Nach seiner Zeichnung hat J. Sandrat den Tod der Sophonisbe und der Cleopatra gestochen. Sein Sohn Heinrich Ernst, kaiserlicher Kammerdiener, wurde am 3. September 1706 mit dem Prädicate Ehrenstein in den Adelsstand erhoben „in Ansehung, sowohl seines abgeleibten Vaters Mathias Rauchmüller's als eines sowohl in der Malerei als Bildhauerei gewesen virtuosen Künstlers."

Wenn einmal eine Geschichte der deutschen Bildhauerei des XVII. Jahrhunderts, zu der ich noch ein paar Bausteine herbeizutragen beabsichtige, geschrieben wird, so wird der Name Rauchmüller nicht fehlen dürfen. Denn trotz allem Tadel, der vernehmlich lauten wird: weichlich, etwas übertreibend, überladen, phantasielos, wird man den innerhalb der deutschen Kunstanschauungen dieser Epoche geschickten, einfachen Aufbau der Gestalten, die nicht unerhebliche Fähigkeit des Charakterisirens und die vortreffliche Meisselführung anerkennen müssen.

---

[13]) A. a. O. pg. 99.

When was Titian born?

I must thank Dr. Georg Gronau for his very fair reply, published in these pages[1]) to my article in the Nineteenth Century on the subject of Titian's age.[2]) He has also most kindly pointed out two pieces of contemporary evidence which had escaped my notice, and although neither of these passages is conclusive proof one way or the other, they deserve to be reckoned with in arriving at a decision.

Dr. Gronau formulates the evidence shortly thus:

Vasari in 1566 or 1567	says Titian is over	76
The Spanish Consul in 1567	„ „	85
Titian himself in 1571	„ he is	95

and he adds that this new piece of evidence, viz., the letter of the Spanish Consul to King Philip, instead of helping us, only makes the confusion worse.

What then are we to think when yet another — a fourth — contemporary statement turns up, differing from any of the 3 just quoted? Yet such a letter exists, and I am happy in my turn to point out this fresh piece of evidence, in the hope that instead of making the confusion worse, it will help us to arrive at some decision.

On October the 15th 1564 Garcia Hernandez, Envoy in Venice from King Philip II, writes to the King his Master that Titian begged that His Majesty would condescend to order that he should be paid what was due to him from the court and from Milan . . . . . For the rest the painter was in fine condition, and quite capable of work, and this was the time. if ever, to get „other things“ from him, as according to some people who knew him, Titian was about 90 years old, though he did not show it, and for money everything was to be had of him.[3])

In 1564 then the Spanish Envoy writes that Titian was said to be about 90. Let us then enlarge Dr. Gronau's table by this additional statement, and further complete it by including the earliest piece of evidence, the statement of Dolce in 1557 that Titian was scarcely 20 when

---

[1]) XXIV. Band. 6. Heft, p. 457.

[2]) January 1902, pp. 123—130.

[3]) Quoted from Crowe and Cavalcaselle. II. 344. The Spanish original is given at p. 535.

he worked at the Fondaco de' Tedeschi frescoes (1507/8). The year of Titian's birth thus works out:

Writing in 1557.	Dolce.	About 1489.
„ „ 1566/7.	Vasari.	„ 1489.
„ „ 1564.	Spanish Envoy	„ 1474.
„ „ 1567.	Spanish Consul	„ 1482.
„ „ 1571.	Titian himself	„ 1476.

Now it is curious to notice that the last 3 statements are all made in letters to King Philip, either by Titian himself, or at his request by the Spanish agents.

It is curious to notice these statements as to Titian's great age occur in begging letters.[4])

It is curious to notice they are mutually contradictory.

What are we to conclude?

Surely that the Spanish Envoy, the Spanish Consul, and Titian himself out of their own mouths stand convicted of inconsistency of statement, and further that they betray an identical motive underlying each representation, viz., an appeal ad misericordiam.

Before however contrasting the value of the evidence as found in these Spanish letters with the evidence as found in Dolce and Vasari, let us note two points in these letters.

Garcia Hernandez, the Spanish Envoy writes „According to some people who knew him Titian was about 90 years old, though he did not show it.“ Now if Titian was really about 90 in the year 1564, he will have lived to the age of 102, a feat of longevity of which no one has ever accused him! Apart therefore from the healthy scepticism which Hernandez betrays in this letter we may certainly conclude that „some people who knew him“ were exaggerating Titian's age.

Secondly, Titian's letter of 1571 says he is 95 years old. Titian's similar letter of 1576, the year of his death, omits to say he is 100. Surely a strange omission, considering that he refers to his old age 3 times in this one letter.[5]) Does not the second letter correct the inexactness of the first? and so Titian's statement goes for nothing?

The collective evidence then of these Spanish letters amounts to this, that in the words of the Envoy „for money everything was to be had of

[4]) I have quoted Titian's letter in full in the Nineteenth Century. That of the Spanish Consul is given in the Jahrbuch der Sammlungen des A. H. Kaiserhauses VII. p. 221, from which I extract the passage. „El dicho Ticiano besa pies y manos de V. M., y suplica umilmente a V. M. mande le sea pagado lo que le ha corrido de las pensiones de que V. M. le tiene echo merced en Milan y en esa corte, y la trata de Napoles, y con los 85 años de su edad servira a V. M. hasta la muerte.“

[5]) I have quoted this letter also in full in the Nineteenth Century. I am indebted to M. Salomon Reinach for making this point (Chronique des Arts. Feb 15. 1902. p. 53.)

Titian", and accordingly any statement as to his great age when thus made for effect must be treated with the greatest suspicion.

But is the evidence of Dolce and Vasari any more trustworthy? Dr. Gronau is at pains to show that both these writers often made mistakes in their dates, a fact which no one can dispute. Their very incorrectress is the more reason however for trusting them in this instance, for they happen to agree about the date of Titian's birth; and although neither of them expressly gives the year 1489, they indicate separate and independent events in his life, the one, Dolce, at the beginning, the other, Vasari, at the end, which when looked into give the same result.

Moreover be Dolce ever so anxious to cry up his hero Titian, and make him out to have been precocious, and be Vasari ever so inexact in his chronology, we must remember that when both of them wrote, the presumption of unusual longevity had not arisen, and that their evidence therefore is less likely to be prejudiced in this respect than the evidence given in obituary notices, such as occurs in Borghini's „Riposo" of 1584, and in the later writers like Tizianello and Ridolfi.

That Borghini therefore says Titian was 98 or 99 when he died, and that Tizianello and Ridolfi, 38 and 64 years later respectively put him down at 99 is by no means proof that such was the case. It would seem that there had been some speculation before and after Titian's death as to his exact age; that no one quite knew for certain; and that Titian with the credulousness of old age had come to regard himself as well high a centenarian. Be this as it may, I still hold, that the evidence of Dolce and Vasari that Titian's birth occurred in 1489 is more trustworthy than either the evidence found in the 3 Spanish letters, or the evidence as given in the obituary notices of Borghini and others.

One word more. If Titian was born in 1489, instead of 1476/7 it does make a great difference in the story of his own career, and what is more, the history of Venetian art in the early 16.th century as it centres round Giorgione, Palma and Titian will have to be carefully re-considered. *Herbert Cook.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

A. Marignan. Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs. Paris, Bouillon. (Rue de Richelieu 67) 1899.

Es sei erlaubt, wenngleich verspätet, auf dieses Buch hinzuweisen, das, in Deutschland kaum beachtet, doch der Vermittler zeitgemässer Betrachtungen ist. Es bedeutet einen anregenden Beitrag zur Lösung des oströmisch-byzantinischen Problems; zugleich mag es uns anspornen, auch bei uns die Denkmäler der ältesten, ornamental-symbolischen Steinplastik erneuter Kritik zu unterziehen. Wie der Titel besagt, handelt es sich um ein Zusammenarbeiten Zweier, um die pietätvolle Codification skizzenhaft zurückgelassener Gedanken des Altmeisters durch die Hand eines Freundes, der vor anderen durch seine Kenntniss der Schriftquellen und mühsam erworbene Autopsie berufen war, die Ideen des Verblichenen der Oeffentlichkeit zu vermitteln.

Courajod hatte sich, zumal seit er die Lehrkanzel am Louvre inne hatte, mit Leidenschaft auf die Erforschung der altfranzösischen Kunst geworfen. Den Kenner Italien's interessirte hier neben dem Obsiegen des Individuellen in der nordfranzösisch-flandrischen Kunst des XIV. Jahrhunderts, die Decorative der Frühzeit (vom V.—XI. Jahrhundert). Denn er entdeckte auch hier in der Auswahl der Motive (sechstheilige Sterne, Rosen, Linienspiele, Bandverschlingungen, Flechten, epheuartiges Blatt (as de pique), Palmette, Lebensbaum, Lilie, flachgearbeitete, wohl von Vögeln belebte Weinranke, Vasen mit paarweis gruppirten Tauben, Pfauen, Greife, Hirsche, griechische Kreuze u. s. w.), aber auch in dem flachen Reliefcharakter überraschende Analogieen zu den italienischen Arbeiten dieser Zeit, was theils auf Beziehungen, theils auf gemeinsame Quellen schliessen liess. Diese suchte und fand er im Orient: nicht so sehr in Byzanz selbst, als in Syrien und Aegypten, in jenen Landschaften, deren hervorragende Rolle in der frühchristlichen Kunst, auf Grund ganz anderen Materiales, auch in der deutschen Forschung betont worden ist, besonders von Strzygowski. Violet-le-Duc's kühne These von dem Einfluss der syrischen Monumente auf die frühfranzösische Kunst wurde also in einem anderem

Sinne von C. als zutreffend befunden. Der Umstand, dass der frühchristliche Ursprung dieser Bauten nicht bezweifelt werden kann, — denn sie müssen vor dem Einfall der Araber entstanden sein — vereinfachte die Aufgabe. — C. verfolgte jene decorative „Grammatik“ bis in die vorchristliche Kunst Phöniziens und Palästina's, Assyrien's und Persien's; der Louvre bot hier schon ein reiches Material, das den Znsammenhang sicher zu stellen schien. — Es handelt sich bei jenen Motiven nach C. z. Th. um uralte Symbole (bei dem Stern, der Rose z. B.), um Ideogramme, die in diesen orientalischen Landschaften seit Alters heimisch und bedeutsam, den griechisch-römischen Motivenschatz überdauerten, bis sie schliesslich auch im Abendland, in dem oströmischen Vorwerk Ravenna, in dem zumal seit dem VII. Jahrh. unter griechischen Päpsten orientalisirten Rom wie im merovingischen Gallien zur Herrschaft gelangten. Zweifellos ist jedenfalls die internationale Geltung dieses „gräco-orientalischen“ Geschmackes, der sich in wenigen, zäh festgehaltenen Motiven gefällt, der Darstellung menschlicher Figuren aber gern aus dem Wege geht, während mehrerer Jahrhunderte. Ueber die stadtrömischen Denkmäler dieser Gattung (bis zu Ende des X. Jahrhunderts, das Meiste aus dem VIII. und IX.) giebt ein besonderer Abschnitt (S. 63—72) Auskunft. Dieser Motivenschatz wird in Ravenna den Ostgothen, durch sie den Longobarden übermittelt; diese sind seine Verbreiter in karolingischer Zeit.

Auch C. und M. nehmen in der sog. „Plastik longobardischen Geschmacks“ (Zimmermann) ein Mithineinspielen germanisch-barbarischen Wesens an, besonders in der Entwicklung des Flechtwerks zum Bewegten, Scharfbrüchigen. Wenn aber Zimmermann und Stückelberg diesen „Geschmack“ als national-longobardisch bezeichnen und sein Auftreten in ganz Italien (auch in Rom) und darüber hinaus aus der Ausbreitung dieser Rasse erklären, sucht C. die Häufigkeit dieser Arbeiten an der Adria (von Ancona bis Dalmatien) aber auch in Rom aus dem steigenden Einfluss Ravenna's und des Orients abzuleiten. Dass hieran etwas Richtiges ist, giebt Zimmermann zu, wenn er sagt (Spuren der Langobarden, 1894, S. 27): den Uebergang zu den Sculpturen nach longobardischem Geschmack bilden die Kanzelfragmente im Dom und in S. Giovanni e Paolo zu Ravenna aus dem VI. Jahrhundert. Auch A. Riegl (die spätrömische Kunst-Industrie, Wien, 1901, S. 157) bezeichnet die longobardische Bandornamentik als „oströmisch“; zu vergleichen seine Beobachtungen über in Longobardengräbern gefundene durchbrochene Metallarbeiten, deren Decorationsmotiv an ägyptischen Funden, aber auch an den Marmorgittern in S. Vitale wiederkehrt (S. 153).

In dem geistsprühenden Buche Riegl's findet man auch, was hier hinzugesetzt sei, ganz neue Aufstellungen darüber, wann in Rom und Ravenna die ornamental-symbolische Richtung in der Plastik obsiegte. Riegl nimmt die Blüthe der altchristlichen Figurensarkophage schon vor Constantin an (in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts); in diese Zeit setzt er den des Junius Bassus (bisher in's Jahr 359 datirt). Das Gros

der schlechter gearbeiteten müsste entsprechend mitrücken und wäre in die Zeit Constantin's, die Ausläufer in die zweite Hälfte des IV. Jahrhunderts zu setzen. In das V. fiele von den stadtrömischen so gut wie nichts mehr (S. 98). Schon mit Honorius würde demnach in Rom sowohl wie in Ravenna die ornamental-symbolische Sarkophagsculptur einsetzen.

C. und M. geben S. 63 bis 72 eine Liste der ornamental-symbolischen Sculpturen Italien's, die ausser Rom und Ravenna circa 60 Orte umfasst, sie fusst z. T. auf Cattaneo und Rohault de Fleury.

Das Thema der syrischen (griechischen, jüdischen) Einwanderung im Abendlande (Ravenna, Rom, Neapel, Spanien und Frankreich) ist zuerst von Scheffer-Boichhorst erörtert, wie besonders die Durchsetzung des fränkischen Clerus und der Kaufmannschaft mit syrischen Elementen. Janitschek zog daraus die ersten Folgerungen für die Kunstgeschichte in seiner Beurtheilung merovingisch-karolingischer Hss. (Trierer Adahs. 69 f., 85, 90 f.) Die historischen Thatsachen lassen vermuthen, dass Gallien auch in der Kunst zahlreiche *directe* Beziehungen zum Orient gehabt hat, was denn auch schon frühzeitig zu spüren ist (zu vgl. z. B. Salomon Reinach, Antiquités nat., Vorrede). Daneben ist jedoch auch die Vermittlerrolle Italien's wichtig gewesen. So entwickelt sich in Toulouse neben der von Rom inspirirten Arler Sarkophagplastik ein zweites Atelier in enger Beziehung zu Ravenna (S. 18 f.) Diese Beziehungen zu Ravenna hat schon 1886 (was hier erwähnt sein mag) Portheim betont (Ueber den decor. Stil. d. altchr. Kst., Stuttgart, Spemann, 1886, S. 28 f.); seine Beobachtungen kommen mit denen C.'s so sehr überein, dass ich ein paar Sätze hier anführe: „Wir verfolgen die um sich greifende Uebergehung der menschlichen Gestalt von Ravenna und Mailand nach Bordeaux, Moissac, Soissons, Auch, Toulouse (Garr. 388, 1. 2. 5. 6; 388, 3 und 4, 387, 4. 5. 9). Den Weg von Ravenna nach Südfrankreich nimmt nunmehr die gesammte fortschreitende Kunst" . . . während „die römisch-gallische Sarkophagdecoration für alle Kunst der Folgezeit spurlos vorüber ging". Besonders dieser letzte Satz ist ganz aus Courajod's Seele. Weiter heisst es dann, dass (vom V.—X. Jh.) von Ravenna bis Tours nur ein einziges Ornamentsystem herrschte. Interessant ist bei Portheim der Hinweis auf die der decorativen Steinplastik parallel gehende Richtung in der Handschriftenmalerei, deren ältestes Beispiel der durch Wickhoff publ. Codex 847 der Wiener Hofbibl. ist; seine „Bilder", heisst es, „entsprechen vollkommen der Verzierung, welche wir an ravennatischen Sarkophag-Schmalseiten finden"; das wichtige ist, dass eben *statt* des Bildes eine Composition aus symbolischen und ornamentalen Motiven geboten wird.

Ein unmittelbares Ueberwirken des Orients auf das merovingische Gallien sieht C. z. B. in der Decoration von St. Jean in Poitiers, die durch den in Sternmotiven sich ergehenden Schmuck orientalischer Reliquiare angeregt sei, wie denn ein solches noch in Poitiers vorhanden ist (S. 89 Anm. 1 dazu S. 134); die byzantinischen Münzen dienen

als unmittelbares Vorbild für die fränkischen (S. 141), was von Prou genauer festgestellt wurde u. s. w. Der entschiedene Uebergang zum „graeco-orientalischen“ Flachstil in der Monumentalsculptur, der nach C. und M. seit dem Ende des V. Jhs. in ganz Gallien bemerkbar ist, hinge nach M. (vgl. 138 ff.) auch mit dem Wiederaufleben des keltischen Elementes nach dem Sturz der römischen Herrschaft, wie andererseits mit dem noch ganz im Ornamentalen steckenden Kunstvermögen der germanischen Eroberer zusammen. Als ein werthvoller Anhang ist den in der Anordnung des Materiales ein wenig verworrenen Kapiteln über die Monumente dieser Art in Gallien ein nach Départements geordnetes „Corpus des monuments et des fragments de sculpture de l'époque franque en France“ beigegeben. Zahlreiche Angaben über die Analogieen zu italienischen Arbeiten, besonders den ravennatischen, über die Schulzusammenhänge zwischen den Arbeiten in Gallien unter sich, wie über die Zeit ihrer Entstehung sind diesem Verzeichniss gleich eingefügt.

Von Interesse ist ein Vergleich von Courajod's Anschauungen mit den neuesten Aeusserungen Strzygowski's (Hellas i. d. Orients Umarmung, SA a. d. Beil. zur Allg. Zeitg., München 1902), der von C. ganz unabhängig urtheilt. Was bei Letzterem besonders kühn erscheinen mag, ist die Verknüpfung des „Frühbyzantischen“ mit dem Altorientalischen über das Hellenistisch-Römische hinweg. Auf dieser Spur sehen wir auch Strzygowski. „Was wir byzantinische Kunst nennen, das ist der alte Orient“ (S. 10); „das Hellenische, besser Hellenistische, das sich hineinrettet, tritt in Byzanz, wie dann in der Kunst der Khalifen in ganz neuem Gewande auf“. Der „Alte Orient“ wird nach Strz. in Kleinasien sowohl wie in Syrien, Mesopotamien und Aegypten in spätantiker Zeit wieder lebendig, was für Aegypten z. B. durch die neuesten Ausgrabungen in Kom es Schugafa und Gabira in überraschender Weise bestätigt werde, indem hier z. Th. *über* decorativen Malereien im Stile derer von Pompeji, solche altägyptischen Stiles gefunden wurden, die der Zeit nach etwa zwischen Vespasian und Hadrian zu setzen sind. Die Consequenzen, die Strz. hieraus für die frühchristliche Kunst zieht, gehen z. Th. noch über C.'s Ansichten hinaus. Die christliche Basilika, heisst es S. 11, lässt sich viel leichter an den altägyptischen Bautypus als an irgend eine Urform des Griechischen und Römischen anschliessen“ (vgl. S. 17); S. 14 f. wird eine Beobachtung Puchstein's mitgetheilt, wonach die frühchristlichen Kirchen Syrien's auffallende Aehnlichkeiten in der Grundrisseintheilung und Fassadenbildung mit dem Salomonischen Tempelbau haben; insbesondere habe die Fassade des Tempels, wie öfter an syrischen Kirchen, eine offene Halle zwischen zwei Thürmen gezeigt. Der nach Strz. in Mesopotamien wurzelnde Raumbau verdränge (seit hellenistischer Zeit) den griechischen Massenbau: damit hänge zusammen der Uebergang zum Colorismus und zum Flachrelief: „die Masse ist todt“; nicht die Gliederung der stofflichen (Stein)-Massen liegt jetzt dem Architekten im Gefühl, sondern er gestaltet den Raum und schmückt daher die inneren Raumgrenzen, nicht wie die Antike das Aeussere; die figurale

Plastik tritt also zurück; die Statue verschwindet fast; das Relief verliert seine malerische Ausladung und tritt zurück in seine „altorientalische“ Flächenhaftigkeit. „Die altorientalische Bohrtechnik“ . . . „wird das Mittel, womit sich der Colorismus in der Steinarbeit durchsetzt.“ Interessant ist, dass auch Strz. das Flechtband, die Gitter- und Netzmotive, die Weinranke für altorientalischer Herkunft hält.

Strzygowski's und Courajod's Anschauungen laufen im Grunde auf dasselbe hinaus: sie Beide suchen den Ausgangspunkt der christlichen, der „modernen“ Kunst im „alten Orient“; beide zielen auf die Gothik.

Dass mit dieser Grundthese sehr interessante Perspectiven gegeben sind, ist keine Frage.

Auch Riegl betont immer aufs neue die merkwürdigen Analogieen zwischen dem Spätantik-Frühchristlichen und dem Altorientalisch-Vorklassischen (24, 32, S. 42, 100, 112 ff, 130, 143, 146, 176, 185). Aber für ihn handelt es sich hier im Grunde um ein Sichberühren von Extremen; der innere ästhetische Gegensatz (im „Kunstwollen“) ist nach ihm stärker als die äusserliche Verwandschaft. Hier stehen die Ansichten also gegeneinander. Jedenfalls wird der Riegl's in dieser Zeitschrift noch weitere Würdigung zu Theil.

Wie verwickelt die Dinge liegen, auch wenn man wie C. und M. die ästhetischen Fragen ganz bei Seite lässt, das mag an der „Grammaire décorative de l'Orient“ noch kurz erläutert werden. Denn mögen die meisten dieser Motive wirklich *in letzter Linie* orientalisch sein, ja, mögen sie sich vom Orient her in der christlichen Kunst verbreitet haben, es bleibt nur zu zweifelhaft, ob nicht doch die hellenistisch-römische Kunst diese Elemente der christlichen vermittelt hat. C. und M. stellen es so dar, als ob die griechisch-römische Decoration in nichts bestünde als den Motiven des Eier- und Perlstabes, des Zahnschnitts und des Mäanders (vgl. S. 24); in Wirklichkeit aber sind auch der griechisch-römischen Kunst die sämmtlichen Motive der „Grammaire décorative de l'Orient“ nicht nur bekannt, sondern sehr geläufig gewesen, wie denn ja Mazzanti diese ganzen Decorationen geradezu von Rom herleitet!

Denn man braucht nur eine Publication über Herculanum und Pompeji aufzuschlagen, um jenen nicht nur vereinzelt, sondern in dichten Gruppen zu begegnen. An ein und demselben Stücke finden wir hier z. B. dreisträhniges Flechtwerk, neben gereihten Rosen und Sternen, Hirschen und Greifen (vgl. Roux-Barre, Herculanum und Pompeji, Vollständige Sammlung der Malereien, Mosaiken und Bronzen, Hamburg, 1841, VI, Taf. 71). Herzblattmotive, allein oder mit sechstheiligen Rosen alternirend, sechstheilige Sterne, symmetrisch gestellte Pfauen oder Tauben, eine Palmette, einen stilisirten Baum, eine Vase zwischen sich, Weinranken, allein oder aus Vase aufsteigend, sind hier ebenso zu finden, wie mannigfache Schnur- und Bandmotive, welche sogar in der auf christlichen Monumenten so häufigen kreuzartigen Durchschlingung vorkommen (vgl. a. O. IV, Taf. 5, 15). Die symmetrisch gestellten Vögel, die Brunnen und Vasen, das

Weinlaub, die Palmetten gehören zu den beliebtesten Motiven der Viridarien etc. Wichtig ist doch auch, dass die Motive der Grammaire orientale schon der römischen Katakombenkunst bekannt sind, sowohl der Malerei als der Steinarbeit. Neben den reliefirten Sarkophagen ist ja in Rom eine Fülle von einfachen Grabtafeln aus dem ersten christlichen Jahrhundert erhalten, und hier finden sich — in einfacher Ritzarbeit — dieselben Motive, die dann auf den ravennatischen Sarkophagen in Relief erscheinen. Von den christlichen Archäologen verschiedenster Richtung wird zudem zugegeben, dass die wichtigsten dieser Motive direct der Antike entnommen sind, so die Pfauen, die von der altchristlichen Kunst ja auch in dem gleichen Sinne — als Symbol der Unsterblichkeit — verwendet werden, wie von Griechen und Römern, so die Vasen, welche die Alten den Todten mit in's Grab gaben, eine Sitte, die von den Christen beibehalten ward, so die Weinranke, die in den ältesten christlichen Malereien, wo sie sich findet, mit antiken Amoretten belebt erscheint. Die Art, wie auf den christlichen Grabinschriften das Eppichblatt (as de pique) als trennendes Motiv zwischen den Worten vorkommt, thut ebenfalls den Zusammenhang mit der römischen Tradition dar. Aber auch die späteren Decorationen, die C. und M. im Auge haben, zeigen oft genug diesen Zusammenhang mit der Antike, was schon Zimmermann sehr gut hervorhebt. Hat man in Fällen, wo sicher Griechisches und „Orientalisches“ nebeneinander stehen, das Recht, von einer Durchkreuzung zweier ganz heterogener Kunstströmungen zu sprechen, oder ist es nicht wahrscheinlicher, dass die hellenistisch-römische Kunst, in der alle diese Motive schon bei ander liegen, sie der christlichen — in einem vollen Strausse — dargeboten hat?

Natürlich wird es zur weiteren Klärung dieser Fragen wichtig sein, erst einmal die Steindenkmale dieser Richtung auf ehemals oströmischem Boden in ein Corpus zu sammeln; bekanntlich kommen hier fortgesetzt Sachen dieser Art zu Tage (vieles fand sich z. B. in Priene), während anderes wieder verschwindet. Einstweilen begnügen wir uns, zwischen den verschiedenen Forschern insofern eine Concordanz festzustellen, als sie alle — auch Riegl — die Quellen des künstlerischen Fortschritts in spätantik-frühchristlicher Zeit eher in Ostrom als in Westrom suchen. —

Bemerkenswerth bei C. und M. der Versuch, die französische Kunstgeschichte auf der Grundlage der Rassenmischung aufzubauen, sie gleichsam aus einer ethnographischen Karte heraus zu begreifen. Angeführt sei hier die Bemerkung auf S. 9: „Après la conquête romaine, la partie de la Gaule qui conserva le mieux le caractère gaulois, fut le nord des pays arrosés par la Seine et par l'Oise. Ce sera plus tard le berceau de l'art gothique“.

Vöge.

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von **Ernst Steinmann.** Erster Band: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. 1901. Textband mit vielen Abb. 8⁰. S. 710. — Tafelwerk fol. mit 34 Tafeln.

Als im Jahre 1899 vom Reichshaushaltsetat die erforderlichen Summen zur Herausgabe des Werkes, dessen erster Band jetzt vorliegt, bewilligt wurden, hat es nicht an lebhaften Discussionen in den kunsthistorischen Kreisen über die Frage gefehlt, ob denn wirklich eine solche Publication als eine wissenschaftlich besonders wünschenswerthe und dringliche zu betrachten sei. Vielen wollte es bedünken, als gäbe es andere bedeutungsvolle grosse Aufgaben, die in bei weitem höheren Grade eine Förderung verdienten, Aufgaben, wie sie namentlich auf den kunsthistorischen Congressen bei gemeinsamen Berathungen in's Auge gefasst worden sind. Man wies darauf hin, dass man von den Fresken der Sixtinischen Kapelle gute photographische Reproductionen besässe, die Jedermann zugänglich seien, und dass es genüge, deren Collection durch Einzel-Aufnahmen zu ergänzen. Und es käme ja schliesslich im Wesentlichen doch eben nur auf die Gemälde an, da der Raum als architektonisches Werk von keiner besonderen Bedeutung sei und auch sein plastischer und sonstiger Schmuck ein nur secundäres Interesse beanspruche. Endlich glaubte man, nachdem Müntz und Andere gründliche Untersuchungen schon angestellt, nicht viel Neues an Resultaten archivalischer Forschung erwarten zu dürfen.

Heute nun stehen wir vor der Thatsache der Veröffentlichung des ersten Bandes des Steinmann'schen Werkes und die Frage ist: behalten jene Einwände ein Recht? Die Antwort fällt je nach dem Gesichtspunkt, den man gewinnen mag, verschieden aus. Fasst man die geschichtliche Bedeutung der päpstlichen Palastkapelle dem Allgemeinen nach in's Auge, so erscheint eine Huldigung, wie sie ihr in einer solchen, alles Einzelne beschreibenden und alle historischen Data sammelnden Publication dargebracht wird, höchst gerechtfertigt. Urtheilt man nur nach den kunstgeschichtlichen neuen Ergebnissen, so wird man sagen müssen, dass man sie in einer gedrängteren Form, noch willkommner geheissen haben würde, als in der weitschweifigen, welche dem Verfasser durch die ganze umfängliche Anlage des Werkes sich aufdrängte. Er hatte von vornherein mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dass erstens eine Schilderung des künstlerischen und culturellen Lebens unter Sixtus IV schon von Schmarsow in seinem Melozzo da Forlì gegeben worden und zweitens Neues von wesentlichem Interesse über die Meister, welche die Geschichte des Moses und Christi an den Wänden der Kapelle schilderten, nicht beizubringen war.

So musste das Hauptgewicht seiner Untersuchung auf die Schilderung, Würdigung und Deutung der Historien fallen, und hierdurch, wie durch den Zweck einer Veröffentlichung der Wandbilder im Ganzen und Einzelnen, ward der Charakter und die Bedeutung des Buches bestimmt.

Ist man sich hierüber klar geworden, so gewinnt man den Standpunkt einer Beurtheilung desselben. Man lässt die Frage nach der „Nothwendigkeit“ fallen und hält sich, indem man jene nicht förderlichen Bedingungen der Gestaltung in gerechte Erwägung zieht, an das Gegebene und Geleistete.

Hier ist nun zuvörderst hervorzuheben, dass der ersten Anforderung, die gestellt werden muss, derjenigen nach Vollständigkeit der auf die Sixtinische Kapelle und ihre Kunstwerke bezüglichen litterarischen Angaben, durchaus entsprochen wird. Sowohl die handschriftliche und gedruckte Litteratur der Zeit Sixtus IV, als die der späteren Jahrhunderte bis auf unsere Zeit erscheint in umfassender und gewissenhafter Weise von Steinmann verwerthet, und im III. Anhang giebt Heinrich Pogatscher eine auf Durchsicht des gesammten bezüglichen urkundlichen Materiales beruhende werthvolle kritische Edition der Documente.

Auf diesen Grundlagen gestaltet Steinmann seine Darstellung in neun Abschnitten. Der erste ist Sixtus IV und seinem Hof, der zweite der Litteratur und Kunst in den Jahren 1471 bis 1481 gewidmet, im dritten wird der Bau und der Sculpturenschmuck der Kapelle, im vierten der Beginn der Malereien, im fünften deren Ikonographisches: „der historische Bilderkreis“ behandelt. Die folgenden drei haben die Ueberschriften: „Die umbrischen Meister in der Sixtina“, „Die Florentiner“ und „Luca Signorelli und Bartolommeo della Gatta“. Der neunte endlich giebt eine Schilderung des Cultus in der Kapelle. Dazu kommen im Anhang noch Angaben über die Biographen Sixtus IV und über dessen Portraitdarstellungen und Medaillen.

Aus dem Inhalt der ersten Darlegungen, welche in kurz zusammenfassender Weise das Leben und die Thätigkeit des Papstes, seiner Cardinäle und der Gelehrten uns vor Augen führen, genügt es, den willkommenen Ueberblick über die von Sixtus und seinem Kreise geschaffenen Bauten und Denkmäler, sowie über die Künstler hervorzuheben. Konnte der Verf. bezüglich der Architekten: Baccio Pontelli, Giacomo da Pietrasanta, Meo del Caprina, Giovannino de' Dolci, Gratiadei da Brescia, und der Bildhauer: Mino, Giovanni Dalmata, Verrocchio, Antonio und Pietro Pollajuolo und Andrea Bregno auf den Forschungen von Müntz, Gnoli, Schmarsow und v. Tschudi fussen, so stellte die Malerei trotz Schmarsow's „Melozzo“ ihm die Aufgabe neuer Untersuchungen, die verschiedene bemerkenswerthe Resultate ergaben. So bereicherte er unsere Kenntniss von der Kunst des Antonazzo durch die Veröffentlichung eines bisher unbekannten Gemäldes im Vatican: der „Madonna della Rota“, das als das bedeutendste unter den erhaltenen Bildern des Meisters, dem auch noch eine Veronica in der Sacristei von S. Peter und eine Madonna in der dritten linken Seitenkapelle von S. Pietro in Montorio zugeschrieben wird, genannt werden muss. Weiter erhalten wir einige neue, Giulio Mancini entnommene Mittheilungen über Melozzo's Thätigkeit, und zwar in einer Kapelle in S. Maria Nuova in Campo Vaccino, wo er „schönste Prospectiven und grossartige Verkürzungen“ malte, und in der Kapelle des Stefano Nardini in S. Maria in Trastevere. Diese Wandmalereien sind freilich nicht mehr erhalten, aber in den Resten von decorativen, bisher nicht beobachteten Fresken in der Bibliotheca graeca des Vaticans glaubt Steinmann Melozzo's eigene Hand zu erkennen. Den Bildercyclus im

Hospital S. Spirito unterzieht er einer neuen Prüfung und unterscheidet zwei Hände, die eines Schülers des Lorenzo da Viterbo und die eines Gehülfen. Was die einstigen Malereien in der Chorapsis von S. Peter betrifft, so bringt er an Stelle Melozzo's, dem sie Schmarsow zugewiesen hatte, Perugino wieder zu Ehren und zwar auf Grund des Zeugnisses von Mancini, von dessen Angaben ausgehend er auch die Thätigkeit des Antonio da Viterbo (Madonna in San Cosimato) in Rom bestimmt. (Näheres über dessen Arbeiten in Orvieto und Corneto hat er in einer besonderen, dem Künstler gewidmeten Schrift beigebracht.) Mancini auch entnimmt er die Mittheilung, dass Benozzo Gozzoli 1483 die Kapelle des hl. Michael in S. Maria maggiore für den Cardinal Wilhelm von Estouteville ausgemalt habe. Endlich werden die Decken- und Lünettenmalereien der Sala latina der Vaticanischen Bibliothek, 1475 und 1476 von David Ghirlandajo nach dem Entwurfe Domenico's ausgeführte Bilder von Theologen und Philosophen, beschrieben.

Nach diesem allgemeinen Ueberblick über die künstlerische Thätigkeit unter der Regierung Sixtus IV folgt die Baugeschichte der Palastkapelle. Auch Steinmann verlegt den Beginn des Baues, wie man bisher annahm, in das Jahr 1473. Vollendet war sie nahezu 1477; 1480 ist man bereits, nach Jacob von Volterra, mit ihrer Ausschmückung durch Gemälde und Mosaiken beschäftigt. Dass Giovannino de' Dolci, dessen Portrait auf der „Schlüsselübergabe" Perugino's nachgewiesen wird, der Architekt war, hatte bereits Müntz erwiesen. Vollendet auch der Ausschmückung nach war die Sixtina am 24. August 1483. Die Sacristei ward unter Innocenz VIII hinzugefügt, zwei Restaurationen fanden unter Julius II 1504 und 1508 (das Dach) statt, ein erneuter Ausbau des Daches wohl unter Paul III, vor 1555. Die oberen Räume des festungsartig abgeschlossenen Gebäudes waren, wie des Verfassers Untersuchungen ergaben, für die Wachtmannschaft bestimmt, im unteren Stockwerk war neben Magazinen die Wohnung des Cermonienmeisters. In dem Inneren der Kapelle, dessen Paviment mit Opus Alexandrinum geschmückt ward, ist nur einmal eine Veränderung vorgenommen worden, im Jahr 1573, als der Altarraum erweitert und die Altarschranken vorgeschoben wurden.

Vor 1480 muss der Sculpturenschmuck, bestehend aus dem handwerksmässig gearbeiteten Hauptportal (restaurirt 1522), der Cantoria und der Cancellata, vollendet worden sein. In den Reliefs der Cantoria, welche deutlich directe Benutzung antiker Reliefmotive zur Schau tragen, und der Cancellata ist, wie Steinmann auf Grund eines Vergleiches besonders mit den zwei Reliefs vom Grabmal Paul II im Louvre nachweist, der Stil Mino's da Fiesole, Giovanni Dalmata's und eines dritten Künstlers der Werkstatt (Cantoria und Candelaber) zu erkennen. Die Ausführung dürfte freilich im Wesentlichen von Schülerhand sein.

Zur Zeit, als diese Arbeiten geschaffen wurden, hatte auch bereits die Thätigkeit der Maler begonnen, deren Betrachtung, wie sich dies von selbst versteht, der weitaus grösste Theil des Buches bestimmt ist. Von

dem bekannten, zuerst von Gnoli publicirten Contract vom 27. October 1481 ausgehend kommt Steinmann zunächst zu folgenden Annahmen über die Datirung der Fresken. Vor dem eben angegebenen Zeitpunkt waren die Deckendecoration (wohl 1480), die Papstbildnisse (wohl 1480), vermuthlich die Gemälde der Altarwand und vier weitere Wandbilder (von Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino) vollendet. Welche die letzteren gewesen sind, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Den zuerst von Fabriczy bemerkten, von Steinmann publicirten Entwurf zu der mit Sternen geschmückten Decke von der Hand des Pier Matteo d'Amelia, über dessen Arbeiten in Viterbo, Orvieto und Rom (decorative Arbeiten im Belvedere, in den Appartamenti Borgia, Palazzo dell' Udienza etc.) Mittheilungen gebracht werden, enthält die Sammlung von Architekturzeichnungen in der Uffizien. Vom Herbst 1481 bis zum Sommer 1483 sind die zehn im Contract genannten Wandgemälde vollendet worden, und zwar kam zu den genannten Meistern (nicht vor Ende 1482) Luca Signorelli hinzu.

Die Papstbildnisse, auf die nunmehr die Aufmerksamkeit gelenkt wird, werden von Steinmann, in einer von Schmarsow's und Ulmann's Behauptungen vielfach abweichenden Weise, folgendermassen auf die Künstler vertheilt.

Fra Diamante: Eleutherus, Anicetus, Urbanus, Zepherinus, Antherus, Alexander und Telesphorus.

Ghirlandajo: Clemens, Iginus, Anakletus, Pius, Victor, Felix, Cajus Dalmata, Eutychianus.

Botticelli: Evaristus, Cornelius, Stephanus, Soter, Vojus (?), Sixtus II, Marcellinus.

Rosselli: Dionysius, Callistus.

Rosselli war von Schmarsow und Ulmann gar nicht genannt worden. Steinmann hat mit dieser Bestimmung unbedingt Recht.

Wie für die Anbringung der Papstportraits, die in chronologischer Folge von dem Mittelpunkte der Altarwand ausgehend auf die zwei Längswände sich vertheilen, hat auch für die Gegenüberstellung der Darstellungen aus dem Leben des Moses und Christi Sixtus IV an das Vorbild des alten Bilderkreises in S. Peter sich angeschlossen, aber freilich, indem er bei der Auswahl der Vorgänge besondere Gedanken obwalten liess, deren Erklärung wir erst Steinmann's im Wesentlichen überzeugenden, den Mittelpunkt seiner Untersuchungen bildenden Deutungen verdanken. Die typologische Beziehung tritt deutlich in den Freskenpaaren: Geburt Mosis und Geburt Christi (einst an der Altarwand), Beschneidung Mosis und Taufe Christi, Moses und Christus in der Wüste, Gesetzgebung Mosis und Bergpredigt Christi, hohenpriesterliche Gewalt (Rotte Korah) und apostolisches Priesterthum (Schlüsselübergabe), das Testament des Moses und das Abendmahl, die Auferstehung Christi und der Kampf um die Leiche Mosis (einst an der Eingangswand) hervor. Der unmittelbaren Vergleichung aber entziehen sich die Gegenstücke:

Pharao's Untergang im rothen Meere und die Berufung der Jünger. Diese auffallende Thatsache, wie schwer begreifliche Verschiebungen in dem historischen Gefüge der Geschichte Mosis und die Einschiebung einer alttestamentlichen Opferhandlung in die „Versuchung Christi“ forderten zu einer Erklärung auf, die Steinmann in dem persönlichen Wunsche des Papstes fand, seine Gelehrsamkeit zu bethätigen und zugleich Anspielungen auf bedeutungsvolle zeitgeschichtliche Ereignisse zu geben.

So wäre in dem Reinigungsopfer des Aussätzigen — man vergleiche hierüber auch Steinmann's Darlegungen im XVIII. Bande dieser Zeitschrift —, das genau nach Leviticus Cap. 14 geschildert wird, eine Verherrlichung der in Sixtus IV Schrift „de sanguine Christi“ gegebenen, gegen die Dominicaner gerichteten Ausführungen, wie auch eine Erinnerung an den Bau des Spitales von S. Spirito (Tempel im Hintergrunde) zu sehen. Der Untergang Pharao's sei zum Gedächtniss des Sieges Roberto Malatesta's bei Campo Morto über die Feinde des Papstes (Sommer 1482) gewählt worden. (Vgl. auch Steinmann's Aufsatz im Jahrbuch der k. preuss. Kunsts. XVI). Die Bestrafung der Rotte Korah endlich beziehe sich auf die Unterwerfung des haeretischen Erzbischofs von Krain Andrea Zamometic (Anfang 1483), worauf der Verf. schon in seiner Monographie über Botticelli hingewiesen hatte.

Nach diesem erklärenden Gesammtüberblick über den Freskencyclus folgt die Besprechung der einzelnen Bilder. Zunächst derjenigen von Perugino, der von 1480—1482 in der Kapelle thätig gewesen sein muss, und zwar in gemeinsamer Arbeit mit Pinturicchio. Zuerst entstanden die Gemälde der Altarwand, deren mittelstes, die Himmelfahrt Mariä, wir uns nach der von Wickhoff entdeckten Zeichnung reconstruiren dürfen. Nur bleibt es freilich sehr auffallend, dass Pinturicchio gerade dieses Hauptwerk entworfen haben soll und die Erklärung Steinmann's, Perugino habe den Entwurf dann verbessert, leuchtet mir nicht ein. Auch vermag ich den Beweis für solche Umgestaltung nicht in der Zeichnung (Abb. 118) zu erkennen, die nach meinem Dafürhalten nicht von Perugino herrührt, sondern viel eher den Namen des Raffaelino del Garbo, den sie trägt, verdient und nur nach Perugino angefertigt worden zu sein scheint.

Zur Reconstruction der Geburt Christi und auch der Geburt Mosis zieht St. Zeichnungen des Venezianischen Skizzenbuches heran. Die Vermuthung, dass der Blumen streuende Engel (Abb. 122) und der Tambourin schlagende (Kahl 21) Figuren des ersteren Bildes wiedergäben, dürfte schwerlich Zustimmung finden, da es kaum Analoga für sie in Darstellungen der „Geburt“ giebt. Bezüglich jener Skizzenbuchblätter schliesst sich St. denen an, welche darin Versuche eines Peruginoschülers nach Originalskizzen für die Fresken sehen, und ich möchte ihm beistimmen, aber freilich ohne seine Verurtheilung des Copisten (S. 295) zu billigen, in dem ich nach lange festgehaltener anderer Meinung nun doch Raffael zu erkennen mich meinerseits genöthigt sehe, aus Gründen, die hier auseinanderzusetzen viel zu weit führen würde.

An der „Beschneidung des Mosesknaben“, für die einige neue Zeichnungen in Uffizien, Berlin und Mailand (Samml. Resta) nachgewiesen werden, haben nach Steinmann's Untersuchungen, welche auch auf technische Verschiedenheiten Gewicht legen, Perugino und Pinturicchio zusammen gearbeitet, daneben auch ein inferiorer Schüler. Hier gilt es einfach zu referiren, da eine Prüfung des Einzelnen, wie sie dem Verf. von den Gerüsten aus möglich war, zur Bildung einer bestimmten eigenen Meinung nöthig wäre. Perugino hätte den Kopf des Moses und die meisten Portraitköpfe der Scene rechts, links den Engel und die ein Gefäss tragende Frau ausgeführt.

Auch in der Taufe Christi wird die Landschaft Pinturicchio verdankt. Von Perugino rühren nur die Hauptgruppe her und einige Portraitköpfe, darunter einer, in dem Steinmann Giovanni Basso della Rovere, umgeben von Familienangehörigen, feststellen zu können glaubt.

Ganz anders verhält es sich mit der „Schlüsselübergabe“.

Hier tritt Perugino's Thätigkeit, nicht bloss was die Gestaltung der gesammten so bedeutenden Composition anbetrifft, sondern auch der Ausführung nach in den Vordergrund. Einem Schüler werden nur drei von den Aposteln (die zwei hinter Petrus, der jugendliche hinten in der Gruppe links) und die Figuren im Hintergrund zugewiesen. Offenbar aber hat Perugino Rom verlassen, ehe das Fresco vollendet war, denn — und hier erweist sich mir Steinmann's Ansicht als ganz zutreffend — Signorelli hat die zwei alten Apostel im Rücken Christi, sowie einige Portraits: den jungen Mann links, nach St.'s einleuchtender Darlegung Alfonso von Calabrien (1482 Ende December in Rom), den vornehmen Alten rechts (neben Perugino's Selbstportrait) und Giovannino de' Dolci ausgeführt.

Ghirlandajo's „Berufung der ersten Jünger“ muss vor October 1481 entstanden sein. In der feierlichen Gruppe von Gestalten rechts glaubt St. die Mitglieder der am 3. December 1480 vom Papste empfangenen Florentinischen Gesandtschaft und der in Rom ansässigen Florentiner zu erkennen. Freilich weiss er nur Dreien Namen zu geben: den graubärtigen Alten nennt er (eben des griechischen Bartes wegen, den auch Bessarion trug) Johannes Argyropulos, seinen Nachbar Giovanni Tornabuoni, für den Ghirlandajo eine Kapelle in S. Maria sopra Minerva mit Fresken geschmückt hatte. Das scheint mir nicht bewiesen. Das erste Werk Cosimo Rosselli's in der Kapelle dürfte die „Bergpredigt“ gewesen sein, in welcher Pier di Cosimo sicher die Landschaft und einige Knabenköpfe, auf die schon Ulmann aufmerksam machte, gemalt hat. Ich meine, dass man mit Morelli, Ulmann und Knapp doch auch wenigstens die Gruppe knieender Frauen am Hügel Piero zuschreiben muss. Eine andere Hand als die Cosimo's und Piero's tritt mir in der Frauengruppe ganz links entgegen. Steinmann weist auf einige interessante Portraits hin, und ich glaube, man wird hier gegen seine Bestimmungen weniger einzuwenden haben. Der Mann mit dem Kopftuch

und der Ordenskette links wäre der Johanniterritter Jacob von Almedia (1481 nach einem siegreichen Kampf mit Türken in Rom), der links neben ihm vielleicht sein Bruder, der portugiesische Gesandte, die vornehme Frau links im Hintergrunde die vertriebene Königin von Cypern, Charlotte von Lusignan (1481—1487 in Rom), der Mann neben ihr wohl ihr Gemahl Ludwig von Savoyen, dahinter hat sich Rosselli selbst dargestellt. Der bärtige Mann ganz rechts, als dritter hinten auf dem Bilde, wäre Georg von Trapezunt.

Im Abendmahl stammen alle Figuren des Vordergrundes von Rosselli. Ein Schüler, der auch an „Mosis Gesetzgebung“ und am „Untergang Pharao's“ mit thätig war, hat die kleinen Scenen im Hintergrunde gemalt, deren landschaftliche Theile von Pier di Cosimo sein könnten.

Auch in der „Gesetzgebung Mosis“ sind alle Hauptfiguren von Cosimo, die Landschaft von Piero.

Hingegen stammt der „Untergang Pharao's“ nach Steinmann ganz von Pier di Cosimo und jenem Schüler des Rosselli. Wie bekannt, gehen die Meinungen über den Autor dieses Frescos aus einander. Schmarsow und Ulmann wollten die Richtung Domenico Ghirlandajo's darin sehen, aber der erstere schrieb die Figurengruppe links dem Piero, Ulmann dem Benedetto Ghirlandajo zu (so auch Knapp). Ich möchte mich für Piero entscheiden, da jene Figuren künstlerisch der Kreuztragung Benedetto's doch weit überlegen und durch die Lichtwirkung besonders ausgezeichnet sind, und auch darin dünkt mich Steinmann Recht zu haben, dass der Maler der rechten Hälfte ein Schüler Rosselli's, nicht Ghirlandajo's ist. Den beiden älteren Kriegern rechts giebt St. die Namen Roberto Malatesta und Virginio Orsini, dem Cardinal mit dem Reliquiar den des Bessarion. In dem Jüngling hinter Moses wäre Pier di Cosimo zu sehen.

Botticelli's „Reinigungsopfer des Aussätzigen“ erfährt eine ausführliche Schilderung. Von Portraitbestimmungen finden wir: der Cardinal rechts vielleicht Giuliano della Rovere, der Mann mit dem Commandostab, Girolamo Riario. Nur an den Scenen im Hintergrunde scheint Schülerhand mitgearbeitet zu haben. Bei dem „Jugendleben des Moses“ beschränkt sich die Betrachtung auf die Beschreibung. In der „Bestrafung der Rotte Korah“ ziehen wieder einige Bildnisse das Interesse auf sich. Ob wir in dem zweiten Kopfe von rechts das Portrait Botticelli's zu gewahren haben, unterliegt sehr dem Zweifel. Der Geistliche daneben könnte sehr wohl Clemente Grosso della Rovere sein. Dass aber links Pomponius Laetus und der junge Alexander Farnese dargestellt seien, muss wohl als eine zu phantasievolle Annahme bezeichnet werden.

Das zuletzt besprochene Gemälde: „das Testament des Moses“, das Werk Signorelli's, weist die Mitarbeiterschaft Bartolommeo's della Gatta (Selbstportrait in dem Geistlichen mit Musikinstrument hinter Moses?)

auf, dem Steinmann ausser einigen Frauen und Putten, auch die nicht bildnissmässigen Figuren ganz rechts und den Moses links mit den nächst umstehenden Figuren zutheilt. Die Behauptung, der dritte Kopf, von links gezählt, gäbe Signorelli's Züge wieder, ruft den Widerspruch hervor. Dass dieser junge Mann zwanzig Jahre später so ausgesehen habe, wie das Bildniss in Orvieto zeigt, erscheint nicht recht glaublich.

Dies in Kürze das Wesentliche der Steinmann'schen Ausführungen, wobei freilich auf die Beschreibung und Deutung der Fresken in den Einzelheiten nicht eingegangen werden konnte, obgleich gerade hierin des Verf. liebevoll eingehende Betrachtungsweise sich besonders verräth.

Den Schluss des Textes bildet eine an anschaulichen zeitgenössischen Schilderungen reiche Abhandlung über die in der Kapelle vorgenommenen Ceremonien.

Die Abbildungen, nach Aufnahmen von Domenico Anderson, von F. Bruckmann in München angefertigt, zeigen sich dieser beiden Namen würdig. Die architektonischen Zeichnungen werden G. B. Giovenale verdankt. Jeder, der den reich ausgestatteten Band durchblättert, wird mit Dank anerkennen, dass in ihm herrliche Beiträge zu unserer Anschauung von der Kunst, und insbesondere der Portraitkunst des Quattrocento gegeben worden sind und in diesem an den Verfasser des Werkes sich wendenden Dank möge schliesslich unser Referat ausklingen.

H. Thode.

Architektur.

Julius Leisching, Director des mährischen Gewerbemuseums in Brünn. Johann Tschertte, königlicher Baumeister der niederösterreichischen Lande. Separatabdruck aus der „Zeitschrift des deutschen Vereins für die Geschichte Mähren's und Schlesien's“. Brünn, 8⁰, 40 S.

Unter den Freunden Albrecht Dürer's ist der niederösterreichische Landesbaumeister Johann Tschertte als Adressat des bekannten Briefes, in welchem Pirkheimer wegen der ihm aus Dürer's Nachlass entgangenen Hirschgeweihe die Schale seines grollenden Unmuthes über dem Haupte der Malerswittwe entleert und durch die erhobenen Beschuldigungen die später so gern weiter erzählte Fabel von Dürer's bösem Weibe eigentlich begründet hat, wohl weiteren Kreisen bei der mehrfach erneuerten Erörterung dieses pikanten Themas bekannter geworden. Seine Persönlichkeit neuerlich zum Gegenstande einer Sonderstudie zu machen, war um so verlockender, als die Jahrbücher der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses eine Fülle neuer urkundlicher Belege über Tschertte und seine Wirksamkeit brachten, aus denen sich gar Manches berichtigen, erweitern und zu einem geschlossenen Bilde abrunden liess. Der rührige Director des mährischen Gewerbemuseums in Brünn hat mit viel Geschick und Umsicht sich dieser Aufgabe unterzogen und in recht

glücklicher Weise noch weiteres, bisher unbeachtetes Beweismaterial erschlossen.

Tschertte entstammt einer Brünner Familie, deren bis 1432 zurückverfolgbarer deutscher Name „Tewfl" in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts tschechisirt worden war. Im Jahre 1509 liess er sich dauernd in Wien nieder, wo er bald zu angesehener Stellung gelangte und 1529 bei der ersten Belagerung Wien's durch die Türken sich in hervorragender Weise auszeichnete. 1528 zum Brücken- und Baumeister in den niederösterreichischen Landen bestellt, entfaltete er seit Dürer's und Pirkheimer's Tode eine rege Thätigkeit in baulicher Hinsicht, in deren Anerkennung ihn Ferdinand I am 11. Juli 1536 auf Lebenszeit zu seinem niederösterreichischen Oberstbaumeister mit einer Jahresbesoldung von 200 Gulden rhein. ernannte. Bis zu seinem 1552 erfolgten Tode war Tschertte in diesem verantwortungsvollen Amte rastlos thätig, bald in Niederösterreich selbst, bald über dessen Grenzen hinaus in Bauangelegenheiten eingreifend, besichtigend und neue Anordnungen ertheilend.

Der erste Theil der Studie begegnet wegen der darin behandelten Beziehungen Tschertte's zu Dürer und Nürnberg allgemeinerem Interesse. Leisching rückt die Aufnahme der Beziehungen Tschertte's zu Dürer, denen das bekannte Wappen des Ersteren seine Entstehung dankt, etwa bis 1518 zurück. Der Wortlaut der Briefe zeigt den Baumeister, der von seinem „günnstigen lieben front Albrechten Dürer" reden darf, über die Pläne des Malers in den letzten Lebensjahren gut unterrichtet, für dieselben lebhaft interessirt und auch mit Rath an die Hand gehend. Namentlich wünscht er schon am 15. April 1524, dass Dürer „sein angefanngen puech der perspectif volennde, damit dise sein grosse Müe so Er bisher darinnen gehabt nit vorgebens beschehen sey." An anderen Stellen erscheint Tschertte voll lebhafter Antheilnahme für Fragen der Reformation, die ja den Kreis der Nürnberger Dürer-Freunde gleichfalls beschäftigten; er steht auch mit dem Nürnberger Formschneider und Briefmaler Nicolaus Meldemann, der auf seiner bekannten Ansicht von Wien gerade den Befehle ertheilenden Tschertte hoch zu Ross abgebildet hat, in näherem Verkehre.

Leisching bleibt in allen Angaben auf dem gesicherten Boden des urkundlich Erweisbaren, berichtigt und ergänzt mangelhafte oder unvollständige Urkundenabdrücke, theilt auch einige neue Stücke mit und gelangt so zu schätzenswerthen Ergebnissen, die für die Dürerforschung und für die Geschichte der Kunst in Niederösterreich dauernde Bedeutung behalten werden.

Wien. *Joseph Neuwirth.*

Sculptur.

Jos. Mantuani. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am „Evangelium Longum" (Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Studien zur Deut-

schen Kunstgeschichte. 24. Strassburg. Heitz. 1900. 50 S. und zwei Lichtdrucktafeln.

Absicht dieser Studie ist eine Ehrenrettung: Der Bericht Ekkehart's über Tuotilo von St. Gallen und seine künstlerische Thätigkeit, der bereits in das Gebiet der Künstlerlegende verwiesen war, soll gerettet werden. Es gelingt dem Verf. in der That, die allgemeinen Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit E.'s abzuschwächen, indem er die chronologisch-historischen Schwierigkeiten theilweise recht glücklich beseitigt. Hieraus wäre zu folgern gewesen, dass kein Grund vorliegt, an der Existenz T.'s als Künster zu zweifeln, und dass man berechtigt ist, seinen Namen zu nennen, wenn man von den bekannten St. Gallischen Schnitzereien spricht. Aber leider hat den Verf. seine Tendenz, E.'s litterarischen Bericht selbst in anekdotenhaften Einzelheiten zu retten, gegen alle Forderungen der Stilkritik blind gemacht. Thatsächlich giebt es nur zwei Möglichkeiten: E.'s Bericht, wonach T. ein von auswärts nach St. Gallen gekommenes, aber nur auf seiner einen Hälfte bereits sculpirtes, älteres Diptychon nachträglich auf der bisher leeren Seite mit Schnitzereien versehen habe, ist wahr, oder die sog. Tuotilotafeln der Stiftsbibliothek sind nicht identisch mit diesem von E. genannten Diptychon. Denn jene uns erhaltenen Tafeln rühren beide, also beide Hälften des Paares, offenbar von einer und derselben, gleichzeitigen Hand her, und die der litterarischen Tradition zu Liebe hiergegen vorgebrachten Aeusserungen des Verfs. können nichts beweisen. Stil und Technik sind im Figürlichen wie im Ornament völlig identisch auf beiden Tafeln, und E.'s Bericht trifft auf dieses Paar keinesfalls zu. Immerhin könnte in ihm ein anderes Werk T.'s gesehen werden, für das wir jedoch keinerlei Daten aus den Schriftquellen haben.

Von grösster Wichtigkeit ist deshalb ein anderes Tafelpaar in St. Gallen (auf Cod. 53), von dem wir wissen, dass es 872 bereits in St. Gallen war. Dieses ist stilistisch eng verwandt mit den sog. Tuotilotafeln, und die Annahme der gleichen Künstlerhand ist möglich. Von dieser Frage hängt allein unser Urtheil über T.'s Künstlerthum ab. Sind ihm diese Tafeln des Cod. 53 zuzuschreiben? Dann könnte T. der grosse Künstler sein, für den ihn E. ausgiebt, aber dann kommen wir in eine sehr frühe Zeit, in der wir ihm kaum eine solche Leistung zutrauen dürfen. Sind diese frühen Tafeln aber nicht von ihm, dann muss unser Urtheil über T. bedenklich herabsinken, und wenn wir ihm noch so viele Arbeiten aus dem ziemlich umfangreichen, dem Verf. scheinbar unbekannt gebliebenen, zerstreuten Werk der Schule zuweisen wollen! Denn das wesentliche, neue, selbstständige stilistische Element der Tuotilotafeln, wie der Arbeiten, die wir durch stilistische Zuweisung diesen angliedern können, ist bereits in jenem älteren Tafelpaar enthalten. Es ist dies der hohe ornamentale Geschmack, der bedeutsamer Weise in der gleichzeitigen St. Gallener Malerei seine enge Parallele findet. Dagegen steht die Formensprache in allem Uebrigen auf einer sehr geringen Stufe und für die Compositionen sind Vorbilder theils nachzuweisen, theils anzunehmen. Auf die wichtigen

Fragen der Entwicklung und Weiterbildung des in diesen Arbeiten vorliegenden Stils geht Verf. nicht ein. Man vermisst auch jegliche Erörterung über die Beziehung dieser Arbeiten zu der um das Diptychon des Nicasius in Tournay sich bildende Gruppe, auf die Vöge bei Anlass eines Berliner Elfenbeinkastens hingewiesen hat.

Anhangsweise möchte ich noch auf ein Tafelpaar im Musée Cluny (Nr. 1042. Phot. Giraudon 277) hinweisen, welches auf der einen Seite Schnitzereien zeigt, die trotz gewisser Freiheiten der St. Gallener Schule anzugehören scheinen, während sich auf der anderen Seite ältere, abgeriebene Darstellungen aus dem Leben Christi finden. Sollten dies die Tafeln sein, von denen E. spricht? *Georg Swarzenski.*

Raymond Koechlin et Jean-J. Marquet de Vasselot. La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle. Paris, Armand Colin et Cie. 1901.

Ein schwerer Band von 421 Seiten mit 116 Abbildungen in Lichtdruck als Geschichte einer französischen Provinzialschule von Bildhauern während eines Jahrhunderts. Man fragt sich, was die Autoren auf dies, wie es auf den ersten Blick scheint, wenig verheissungsvolle Gebiet gelenkt hat. Ihr Name bürgt dafür, dass hier nicht nur die fleissigen Sammlungen localer Kunstgelehrsamkeit vorgelegt werden. Jedem Besucher von Troyes ist die Fülle von plastischen Werken in Erinnerung, die dort noch die Kirchen füllt, die viel weniger berührt zu sein scheinen von den Stürmen der Revolution als die übrige Champagne. Und aus den Denkmäler-Inventaren und Beschreibungen des Département de l'Aube, die ja hier bis auf die 50er Jahre, bis auf Arbois de Jubainville's Arbeiten, zurückgehen, wussten wir, dass auch das flache Land hier noch reich mit Sculpturen gesegnet ist. Aber keiner der grossen Meister der französischen Renaissance, der Colombe, Juste, Goujon, Pilon hat hier gearbeitet. Es wird auch von den beiden Vätern dieses Buches kein neuer Name auf die Tafel der grossen Künstler geschrieben, die eigentlich die Kunstgeschichte machen. Der besondere Werth dieser Publication liegt auf ganz anderem Gebiete.

Der Kampf der Renaissance-Architektur mit der alternden Gothik hat in Frankreich in den letzten beiden Jahrzehnten oft genug seine Geschichtsschreiber gefunden. Diese ganze Bewegung im Gebiet der Plastik zu schildern ist eigentlich noch gar nicht unternommen worden. Selbst Louis Gonse's grosses zusammenfassendes Werk löst sich hier in eine Reihe von Einzelbiographieen auf. Diese ganze Bewegung ist aber nicht um Vieles weniger interessant als die Entstehung der gothischen Plastik, die heute so viele Federn im Feuer unterhält. Verlockend scheint es, die Décadence dieser Gothik zu schildern und das allmähliche Ueberwuchern der fremden Importkunst. Und diesen merkwürdigen Process in allen seinen Phasen zu schildern, bot die Plastik von Troyes das denkbar beste Material. Die Entwicklung ist hier nie unterbrochen. Und

eben weil die grossen Persönlichkeiten fehlen, die gleich mit einem Schlag Alles über den Haufen rennen und eine neue Kunst einfach creiren, geht es fein langsam zu: keine Stufe wird übersprungen, schrittweise lässt sich die wachsende Ausbreitung der Renaissancekunst verfolgen. Erst sind es ganz vereinzelte Infectionserscheinungen, aber der Einfluss dieser fremden Kunst wächst, setzt von allen Seiten gleichzeitig ein, und endlich zieht die italienische Sculptur mit Domenico Fiorentino selbst in Troyes ein. Die Gruppe stellt ein vorzügliches und reinliches Präparat dar, an dem dieser Wandel klar und verblüffend deutlich abzulesen ist. Die ganze Entwicklung darf hier als typisch bezeichnet werden — sie ist wohl überall ähnlich verlaufen, wo die ganz Grossen unter den Künstlern eigentlich fehlten. Hierin scheint mir die Bedeutung dieser Veröffentlichung zu liegen. Daneben ist hier ein höchst reizvolles Bild des Lebens in einer solchen Provinzialschule gegeben, das unsere Kenntniss von dem Schaffen der kleineren Renaissancekünstler, von der wirthschaftlichen Grundlage, den Beziehungen zu den Nachbarschulen wesentlich erweitert.

Die ganze Darstellungsart ist eine mustergültige. Die Autoren beherrschen ihr Material vollständig, das künstlerische wie das litterarische, auch die handschriftlichen Quellen werden reichlich angezogen. Es geht freilich hier wie allenthalben: für die Lebensverhältnisse der Künstler und für ihre Lebenshaltung giebt es Zeugnisse in Menge — aber die archivalische Ueberlieferung passt nicht auf die kunstgeschichtliche. Und zuletzt haben wir hier dasselbe wie eben überall: auf der einen Seite eine Menge schöner Künstlernamen und Daten und Preise für eine erkleckliche Anzahl ihrer Arbeiten und auf der anderen Seite eine Menge von isolirt dastehenden Kunstwerken — und nur waghalsige Seiltänzerei findet die Brücke zwischen den beiden Reichen. Erst bei Jacques Juliot, bei Domenico Fiorentino, bei François Gentil ergiebt sich die Möglichkeit einer sicheren Zuweisung. Auch die Methode der stilkritischen Untersuchung und Würdigung wird mit erstaunlicher Feinheit gehandhabt, das umfassendste Vergleichungsmaterial steht den Autoren zur Verfügung, die meist guten, nach eigenen Aufnahmen gefertigten Lichtdrucke erleichtern die Vergleichung.

Die Durchschnittsqualität der spätgothischen Werke ist keine allzu hohe, von einzelnen, dafür aber auch ganz hervorragenden Arbeiten abgesehen, so dem hl. Grab in St. Nizier zu Troyes. Unter den Uebergangssculpturen herrscht zum Theil schon ein wahres Barock der Spätgothik, wie auch in Schwaben oder am Niederrhein, mit einer ganz gewaltsam aufgeblasenen und durcheinander gewirbelten Gewandung. Bemerkenswerther ist dann die Werkstatt von St. Léger, die mit grossem Geschick reconstruirt wird. Jacques Juliot eröffnet die Reihe der eigentlichen Renaissancekünstler, aber erst mit Domenico Fiorentino, der von Fontainebleau mit den Bildhauern von Troyes in deren Heimath zurückkehrt und sich dort rasch Alles unterwirft, wird Troyes völlig der Renaissance er-

obert. Unter den Arbeiten, die auf ihn und seinen Kreis zurückgehen, sind einzelne von ganz aussergewöhnlicher Schönheit, sehr flott, sehr decorativ, von einer etwas weichen und glatten Anmuth. Das pathetische Element, das sich allmählich in seine Schule einschleicht, führt dann ganz von selbst zum Barock hinüber.

Man möchte wohl wünschen, dass die deutsche kunstgeschichtliche Litteratur eine ähnliche saubere, liebevolle und umfassende Arbeit aufzuweisen hätte. Haben wir doch nicht einmal eine solche für Nürnberg — und was wäre noch hier Alles aufzudecken und zu sagen, weit mehr als für Troyes. Und wenn es sich um eine Provinzialschule handeln soll — denn Nürnberg ist für das XV. und XVI. Jahrhundert doch eben die Hauptstadt —: wer untersucht einmal den Zusammenhang der Plastik von Köln? *Paul Clemen.*

Malerei.

Georg Swarzenski. Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdrucken a. 35 Tafeln. Leipzig (Hiersemann), 1901, gr. 4⁰. (A. u. d. T.: Denkmäler der südd. Malerei des frühen Mittelalters. I. Teil.)

Wir besassen über die älteste Regensburger Malerei seither nur die Studie Berthold Riehl's (Zur bayrischen Kunstgeschichte, I, Berlin, Spemann, 1885). Sonst waren nur Seitenblicke auf diese Hss. gefallen, deren von Gold strotzende Hauptstücke (das für Heinrich II geschriebene, schon 1058 in Bamberg nachweisbare Sacramentar München Cim. 60 und das für das Frauenkloster zu Niedermünster, dortselbst oder in St. Emmeram entstandene Evangeliar der Aebtissin Uta von Kirchberg [1002—1025?]) zu den äusserlich auffallendsten, inhaltlich merkwürdigsten Arbeiten dieser Zeit gehören. Um diese „Blüthe“ gruppiren sich allerhand Vor- und Ausläufer. Auf das Sacramentar des hl. Wolfgang (Verona, Dom, wahrscheinlich 993—994 entstanden) hatten Delisle und Ebner hingewiesen. Es zeigt im Keim, was dann im Utacodex gleich einem üppigen Schlinggewächs vor uns steht: jene Regensburger Vorliebe für das Symbolisch-Gedankenhafte, die mit der anderen für eine wuchernde Ornamentik verschwistert ist. Es begegnen schon hier die ineinander geschachtelten Rahmen, die später dem vieltheiligen Ideengehalt den Unterschlupf bieten; auch sonst Motive, die jene merkwürdige, die ganze Regensburger Entwicklung mitbestimmende Einwirkung des Codex aureus von St. Emmeram verrathen, des der sog. „Schule von Corbie“ zugehörigen, von Arnulf von Kärnthen nach Regensburg geschenkten karolingischen Prachtcodex, dessen bekannter Zusammenhang mit jenen Werken der „Blüthe“ schon von Riehl genauer besprochen ist. — Eine dem Utacodex ver-

wandte Hs. hatte Beissel im Vatican entdeckt (das Evangeliar Heinrich II (?). Nach Sw. ist gerade diese Hs. wichtig für die von Regensburg ausstrahlenden kleineren Centren wie Tegernsee und Niederaltach, für die über ganz Bayern, nach Sw. selbst bis Böhmen (Cod. Wysheradensis) reichenden, zeitlich bis an die Schwelle des XII. Jahrhunderts führenden Zusammenhänge, die von Riehl schon angedeutet waren. — Das aus Regensburg stammende Evangeliar Heinrich IV (Krakau, Dom) war durch Thausing und Rieger publicirt (Mitth. d. k. k. C. C. N. F. XIII); den Zusammenhang des ebenfalls zu den jüngeren Erzeugnissen gehörenden Münchener Perikopenbuches (München Cim. 179) mit dem Sacramentar Heinrich II endlich hatte, was Sw. entgangen ist, u. A. schon Waagen mit Lebhaftigkeit betont (D. Kunstblatt, 1850, 98 f.), der auch schon eine im Ganzen richtige Scheidung der Hände vornahm. Waagen und viele Neuere haben über den ausgesprochen byzantinisirenden Charakter besonders des Sacramentars und seiner Abzweigungen keinen Zweifel gelassen: Regensburg, das wusste man schon, ist zu Beginn des XI. Jahrhunderts das wichtigste Centrum unmittelbarer byzantinischer Einflüsse in Deutschland gewesen, was, wie Sw. betont, schon aus seiner Lage an der grossen Handelsstrasse nach Byzanz zu verständlich wird.

Es lag, wie man sieht, hier ein Material bereit, das zu eingehendem Studium locken musste, ein Thema, das, wo man es anrührte, interessant schien, merkwürdigen und verwickelten Problemen nahe Lösungen verheissend. Wo hätten wir auch sonst ein so augenfälliges Wiederanknüpfen an Karolingisches, so offenkundige Beziehungen zu Byzanz und bedeutsamere Perspectiven auf das hohe Mittelalter! Abschrecken konnte der Umstand, dass hier Manches schon oben abgeschöpft war, was sonst erst Versenkung zu Tage bringt. So kommt es vielleicht auch, dass Sw. seine Vorgänger nicht gern zu Wort lässt; er übernimmt das Ihrige, wo es das Richtige ist, als eine Erbschaft, die nun ihm gehört. Aber bei so weitläufiger Monumentalität gehörte wohl auch ein Blick auf die ältere Litteratur zum Thema.

Sw. hat den Stoff durch neue Zuweisungen ergänzt. In die Frühzeit weist er ein Lectionar in Pommersfelden und eine Münchener Hs. (lat. 14 272); auch das in Bamberg bewahrte Regelbuch von Niedermünster (mit Bildniss Heinrich des Zänkers). Es sind das Sachen aus der Spätzeit des X. Jahrhundert's, wo mit dem allgemeinen geistigen Aufschwung (seit Wolfgang's und Ramvold's Klosterreform) auch die Kunst in Regensburg zu treiben begann. Dagegen ist das in Salzburg befindliche Lectionar des Custos Perhtolt („qui fecerit illum“; Sw. sieht in ihm den Maler) ein den Verfall kündendes Werk der Spätzeit, das zwischen der „Blüthe“ und dem Codex Heinrich IV in der Mitte steht.

Der Werth des Buches liegt nicht in diesen Attributionen, sondern in der verständnissvollen, gründlichen Verarbeitung des Ganzen.

Es ist eigentlich überhaupt das erste Mal, dass wir ein aus dem Vollen geschöpftes Gesammtbild einer *localen* Schule dieser Zeit erhalten,

denn, was man bisher behandelt hatte, waren mehr nur einzelne Ateliers. Es verräth sich ein scharfes Auge und eine umfassende Orientirung auf kunstgeschichtlichem Gebiet, aber auch eingehende Kenntniss der Kirchen- und Klostergeschichte, der Liturgie und Paläographie. Neben diesen Vorzügen ist zwar der Charakter einer Jugendarbeit wahrzunehmen. Es fehlt noch die stille Kraft der Concentration. Trotz aller Versenkung liegt über der Darstellung oft etwas Schillerndes, eine Fülle kleiner Gegensätze, die ineinander überzugleiten scheinen. Das hängt ein Wenig auch mit der Anlage zusammen. Die Regensburger Codd. sind selten so nah miteinander verwandt, dass eine gruppenweise Charakteristik statthaben konnte. Wir haben hier ja auch nicht Erzeugnisse *einer* Malstube, es kommen selbst mehrere *Klöster* in Frage. Daher bespricht Sw. die Hss. einzeln, der Reihe nach; diese (primitive) Reihung hat nebenbei noch ihre Vorzüge und Bequemlichkeiten, aber auch Schattenseiten; mindestens musste am Schluss ein zusammenfassendes Kapitel über Charakter und Entwicklung der Schule folgen. Hätte sich Sw. auch nur zu persönlichem Gebrauch — in Goethescher Weise — zu einem solchen ein Schema gemacht, es würde eine ganz andere Oekonomie in das Ganze gekommen sein; statt der entbehrlichen Erörterung über die Adaschule[1]) hätten wir dann vielleicht eine solche über die von Corbie erhalten, die m. E. zum Thema gehörte u. s. w. — Ein wenig jugendlich ist auch die Polemik.[2])

S. 149 erfahren wir beiläufig des Buches Sendung. Während es „die ma. Kunstforschung“ — heisst es hier — bisher über „die blosse Zusammenstellung des Materials“ nicht hinausgebracht hat (wirklich?), ist es die „wesentliche Aufgabe“ des vorliegenden Buches, „statt der blossen todten Tradition das Wirken und Aufeinanderstossen persönlicher Kräfte und individueller künstlerischer Bestrebungen darzustellen“. — Schon auf der nächsten Seite steht zwar, dass in R. der Individualität ein „doch recht geringer Spielraum“ bleibe und „Hand I“ im Perikopenbuche „nur gattungsmässig aufgefasst sein will“. — Natürlich sind „Individualitäten“ am ehesten in der „Blüthe“ zu erwarten. Wie hat nun Sw. hier seine Aufgabe durchgeführt? Eine „greifbare künstlerische Persönlichkeit“ (S. 73) sieht er zunächst in dem Hauptmeister (nennen wir ihn Meister A) des Sacramentars Cim. 60; S. 80 erscheint es zwar angesichts mancher Unterschiede in der Ausführung möglich, dass verschiedene Hände an diesen Bildern betheiligt sind, sicher ist nur, dass diese Hände alle ein

---

[1]) Zu dem in diesem Zusammenhang R. f. K.-W. 1901, 196. Anm., erwähnten Diptychon des Orestes sei nachgetragen, dass es nicht nur dem Stil nach zu den oströmischen Arbeiten gehört, sondern (nach Graeven) geradezu die Kopie einer solchen ist.

[2]) Das Princip der localen Gruppirung soll ich z. B. „verworfen“ haben, nachdem ich doch für Minden z. B. gerade gearbeitet! ich sagte nur: „*in erster Linie*“ komme es auf Aussonderung, wenn auch einstweilen „anonymer“ Gruppen an; die Festlegung ist für das X. Jahrhundert nicht nur cura posterior; sie gelingt überhaupt nur, *weil* wir die Gruppen schon haben; u. s. w.

und dieselbe künstlerische „Richtung“ vertreten. Ganz wohl; schon Waagen hatte den abweichenden Stil des Kreuzigungsbildes (Meister B) wahrgenommen, in dem die ältere Regensburger „Richtung“ (Regelbuch) nachlebt. Das „Wesen und die Bedeutung“ von Meister A liegt nach S. 75 und 83 „in der einseitigen bewussten Ausbildung des feierlichen prächtigen, repräsentativen Bildtypus“; aber damit steht im — schillernden — Widerspiel, wenn gerade er ein biblisches Scenenbild in den Cyclus hineinnimmt (S. 67, die Frauen am Grabe), das in Sacramentarien sehr selten ist, auch wenn er im Gregorbilde statt des geläufigen „strengeren Typus der Vorderansicht und des Meditirens“ den „mehr genrehaften der Schreibthätigkeit“ bringt. Andererseits hat auch Meister B, der doch (S. 81) „ein Künstler durchaus abweichender Art“ ist, seinem Bilde „den Charakter des feierlichen Andachtsbildes“ gegeben; ja die auch hier bemerkbare Ornamentalisation des Bildgrundes, die Zerlegung desselben, derart, dass jede Figur gleichsam ihr Fach hat, wird S. 76/77 in Bausch und Bogen — mit zur Charakteristik des Meisters A herangezogen! Ist also, wie man sieht, für Cim. 60, wie in anderer Weise auch für den gleichzeitigen Utacodex![3]) gerade ein erstmaliges, noch schüchternes Aufnehmen biblischer Scenenbilder charakteristisch, so ist das im Ganzen bei *beiden* Meistern (A und B) bemerkbare Vorwalten des Repräsentativen im Grunde doch nur eine Fortsetzung der alten Regensburger Ueberlieferungen. Um das Persönliche „greifbarer“ herauszuheben, betont Sw. das nicht! Aber auch der „neue“ Bildtypus (S. 75) ist doch in der älteren Regensburger Kunst schon vorgebildet, schon hier fehlt oft (z. B. beim Ramvoldbilde des Cod. aureus) jede Spur einer Geländeandeutung, schon hier jede Andeutung der Realität des Raumes, indem ein „neutraler Hintergrund mit Stoffmusterungen“ gegeben wird. Das „ganz Neue“ der jüngeren Richtung (S. 75) soll allerdings nach Sw. darin bestehen, dass die Figuren nun nicht mehr in Gegenwirkung zu dem Fond stehen, dass Bildgrund und Figur sich zu einheitlicher Wirkung verbinden, indem die Muster viel feiner genommen und gleichsam perspectivisch auf die Figuren gestimmt werden. Aber daneben kommt auch Purpurgrund vor. — Worin sich der Meister A dann weiter unterscheidet, das ist der verfeinerte Figurenstil. Aber dies ist, auch nach Sw., „*nur* auf Rechnung eines dazwischentretenden Einflusses der byzantinischen Kunst zu stellen“ (S. 81). Doch gern mag in diesem weitgehenden Anschluss an das byzantinische Formenideal, wie auch in dem verfeinerten, klaren, lebhaften Farbengeschmack das Besondere seiner Leistung anerkannt werden. Aber steigert Sw. dies nicht mit Unrecht zu etwas Räthselvoll-Persönlichem, wenn er sagt (S. 82): „Wie der Meister zu diesem Schritte kam, *den Keiner bisher gewagt hatte,* wird nie zu beweisen sein.“ Zu beweisen wohl nicht, aber wohl zu begreifen. Räthselvoll wäre es, wenn sich ein Meister der „Liutharrichtung“ in

---

[3]) Vgl. S. 108 $_2$.

dieser Weise der byzantinischen Kunst an den Hals geworfen hätte; in R. dagegen nahm man sie als einen Geistesverwandten (man könnte selbst glauben, als einen *Bluts*verwandten) mit offenen Armen auf. Die Stärke der byzantinischen Kunst lag ja ebenfalls im Repräsentativen, und auch in ihrer scharfen, harten Faltenbezeichnung musste sie hier verwandt erscheinen. So sind denn auch auf dem Bildniss der Aebtissin im „Regelbuch" z. B. die kleinen tutenartigen Falten unten am Rock schon fast ganz so gegeben, wie sie der byzantinisirende Jüngere, z. B. auf den „Frauen am Grabe" (vordere Frau) giebt. Prüft man den Kopftypus jener Aebtissin mit den aufgerissenen Augen, oder ihr Kopftuch, erwägt man, dass schon in den frühen Hss. der Typus der *stehenden* Repräsentationsfigur auffallend dominirt, von dem Sw. selbst sagt, dass er vorzugsweise „byzantinisch" sei[4]), blickt man auf den ornamentalen Aufbau der Münchener Hs. lat. 14272 (Taf. III, 9), oder auf diese an S. Vitale erinnernden Schwebefüsse hier und sonst, so wird man wohl auch für die *älteste* Regensburger Figurenkunst einen starken Zusatz byzantinischen Elementes (älterer Richtung) vermuthen. Denn mit der „primitiven Selbstständigkeit" (S. 54) dieses älteren Figurenstils ist es natürlich nicht wörtlich zu nehmen. — —

Die Deutung der Bilder, die dem zweiten Codex der „Blüthe", dem „wunderbaren Evangeliar der Uta" vorgeschaltet sind, kann man fast erschöpfend nennen. — Sehr sinnreich am Eingange eines „liturgischen" Evangeliars, das die ev. Texte zwar nach den vier Autoren ordnet, aber innerhalb dieses Rahmens, zur Benutzung bei der Messe, nach Lesestücken eingetheilt ist, hebt der Cyclus an mit der Darstellung des göttlichen Wortes (Hand Gottes), von dem alle Tugenden ausstrahlen,[5]) giebt darauf des „Wortes" Incarnation im Erlöser und schliesslich — unter Hindeutung auf das Messopfer — die Erlösungsthat selbst, den Gekreuzigten inmitten der Gegensätze von Tod und Leben, Gesetz und Gratia. Die Auslösung dieser Gegensätze durch das Sühnopfer und die Herstellung der Weltharmonie ist hier durch eine charadenhaft in Ziffern, Figuren und Beiworten gegebene Eintragung der consonirenden musikalischen Tonintervalle tiefsinnig ausgedrückt. Das Bezeichnende und Geistreiche scheint mir nun besonders, wie dieser (doch wohl in erster Linie die That und Wirkung der Erlösung feiernde!) in seinen Grundmotiven (Gegenüber des *Wortes* und des *Opfers*) schon in der altchristlichen Kunst — z. B. auf liturgischem Geräth[6]) —

---

[4]) Für den Typus des stehenden, nach Orantenart emporblickenden Kaisers in Cim. 60 sei hier darauf hingewiesen, dass sich schon Constantin in seinem Palast zu Constantinopel so hat malen lassen, wie er denn auch Goldmünzen mit einem solchen Bildniss schlagen liess; vgl. Piper, Monum. Theol. S. 173.

[5]) Verwiesen sei hier auf die „Hand Gottes" am sog. Hatto-Denkmal in Mainz mit der Beischrift: Dextra Domini fecit virtutem (Ps. 117, 16.)

[6]) Interessant auch die Handschuhe des Trierer Bischofs Arnold, auf deren einem die Hand Gottes, auf deren anderem das Lamm sich findet. Eine plastische Darstellung dieser Art bietet die gothische Meinwerkstatue in Paderborn (Bartholomäuskapelle).

anklingende Cyclus hier durchflochten ist mit persönlichen und localen Bezügen. Denn das Bild der Incarnation ist zugleich ein Widmungsbild, auf dem die Aebtissin Uta der Mutter Gottes als der Patronin von Niedermünster den vorliegenden Codex überreicht. Dem Kreuzigungsbilde aber ist die „Feier des Messopfers“ durch den Patron, den hl. Erhard, gegenüber gestellt; und diese Scene wieder von kleinen Darstellungen umgeben, die auf das Lebensideal der frommen Klosterfrauen Bezug nehmen. Charakteristisch ist also, dächte ich, die kunstvolle Verschlingung des Cyclus im Ganzen, das gedankenhaft Complicirte der einzelnen Bildblätter. Dem entspricht die Complicirtheit der Bildform, in der ich jedoch nicht das „Stilideal der eigentlichen Buchillustration“ (S. 107) verwirklicht sehe, eben *weil* sie mehr „architektonisch“ wirkt, — die zwar hier, so weit sie nicht aus dem Codex aureus abzuleiten ist, vielleicht am ehesten auf anderweitige (orientalisch-byzantinische) *Buch*einflüsse (vgl. S. 109; schon der Wiener Dioscorides kennt mit Zwickelfiguren gefülltes Rahmenwerk), aber in letzter Linie (was Sw. kurz darauf selbst annimmt) eher auf die monumentale Decoration zurückweist. — Sw., der, — auch hier auf das Persönliche ausgehend, — aus dem Ganzen eine mystische, im tiefsten Grunde künstlerische Weltanschauung herauszufiltriren sucht, betont weniger die gedankliche Complicirtheit, als die geistige Einheit der Compositionen. „Suchen wir den Charakter dieser Conceptionen zu bestimmen, so dürfen wir als ihr Wesen das Streben hinstellen, eine Vorstellung durch die Verbindung mit ihr begrifflich verwandten oder sie historisch oder causal begleitenden Vorstellungen über sich selbst hinaus (?) zu einer allgemeineren Bedeutung zu erheben. Es scheint zunächst, dass statt einer Einheit eine Vielheit gegeben ist, aber das Wesentliche liegt hierbei darin, dass diese Vielheit immer der Ausdruck der Einheit ist.“ „Die bewusste Durchführnng der zu einem künstlerischen Willen und . . . auch zu dem Streben nach einer neuen Form erhobenen Absicht, statt (?) der Vielgestaltigkeit der einzelnen Ereignisse die diesen innewohnende allgemeine Bedeutung, die Einheit ihres Wesens zum unmittelbaren Inhalt der Darstellung zu machen, ist die entscheidende That unseres Künstlers — eine künstlerische That von ungeheurer Bedeutung, die uns berechtigt, seine Arbeit als das erste und, wir müssen es sagen, in seiner Art unerreicht gebliebene Kunstwerk des Geistes zu betrachten, aus dem heraus der Künstler eben schaffte; des christlich-ma. Geistes. Der Utacodex ist die selbstständige, wesenseigene künstlerische Schöpfung dieses Geistes. Denn der . . . greifbare Inhalt seiner Conceptionen bringt das zum Ausdruck, was den Kern des Denkens und Empfindens der ma. . . . Welt seit . . . . Scotus Erigena bis zu . . Thomas von Aquino ausmacht: Die Einheit des Wesens der Welt in der Vielheit ihrer Erscheinungen, in den Formen kirchlichen Denkens zu erkennen und auszudrücken.“ Indem nun aber Sw. die sämmtlichen Bildtafeln des Codex auf diese Formel: (die Einheit in der Vielheit) zu bringen sich bemüht, sehen wir ihn nicht nur beim Unwahrscheinlichen, sondern geradezu beim Unrichtigen an-

langen.[7]) Und wirkt es nach der pomphaften Feststellung jener „entscheidenden That des Künstlers“ nicht auch ein Wenig wie eine Abschattirung, wenn S. 121, gerade um der Fülle und Vielseitigkeit willen, auch eine Vielheit von „künstlerisch“ mitthätigen Kräften vorausgesetzt wird. Es ist sicher, heisst es hier, dass allein schon die Anlage des Ganzen nur als „wohldurchdachtes Werk einer Reihe bedeutender Einzelkräfte zu denken ist.“ Nun, ob und wie hier ein Zusammenarbeiten Mehrerer stattgehabt hat, — am ehesten ist natürlich an die Mitarbeit der „Auftraggeberin“ zu denken — darüber sind jedenfalls nur auf *dem* Wege Anhaltspunkte zu erlangen, dass man das rein künstlerische Arbeiten (mit Formen und Motiven) mit jener Eigenartigkeit des Inhalts in Bezug bringt. Und da sind nun, von jener Verschränkung der Bildform abgesehen, besonders die breiten Bordüren charakteristisch. Giebt das Sacramentar hier meist ein gleichmässig umlaufendes Motiv, so wechseln im Utacodex oft die Motive an Schmal- uud Langseite, ja die Muster erweisen sich als eine seltsame Durcheinanderwirblung ganz verschiedener Elemente. Das Blattwerk wird zerrissen, durch Architektur - Motive, Mauerstreifen durchbrochen und zersprengt u. s. w. Haben wir in dieser kunstvoll - unkünstlerischen Vermengung der Motive nun nicht eine formale Parallele zu der Verschlingung und Vieltheiligkeit des Inhaltlichen? — Ein bedeutsames Symptom ist es ferner, wenn bei den grossen Initialen, ganz im Gegensatz zu der bisherigen Regensburger Art, „der Lauf der Ranken und ihrer Abzweigungen sich so dicht und eng als möglich verschlingt“, die ganze Fläche „wie mit einem Netze“ überspannend und „ein unentwirrbares Geschlinge mit dem Initialkörper eingehend“ (S. 111). Das ist hier sicher nicht, wie Sw. zu meinen scheint, nur das Ergebniss eines äusseren Einflusses, es blickt vielmehr dieselbe geistige Physiognomie auch hierin hindurch. Auf anderes hier Wichtige weist Sw. selbst hin (S. 112, 2); vgl. auch was über die In-

---

[7]) Denn es ist ganz falsch, zu sagen, dass die den Evangelisten beigegebenen Darstellungen „jedesmal aus einer bestimmten einheitlichen Vorstellung“ entsprossen sind, welche ihrerseits „immer aus einer gewissen functionellen Bedeutung gewonnen ist, die man seit den Tagen der Kirchenväter den Evangelisten*symbolen* beilegte.“ Nicht von den Symbolen und ihrer Ausdeutung, sondern einfach von den jeweils voranstehenden Texten ist der Meister hier ausgegangen. Denn sonst hätte — normaler Weise — zu Lucas die Kreuzigung, zu Mathäus die Menschwerdung, zu Johannes die Himmelfahrt gehört. Der Utacodex giebt aber *andere* Darstellungen; nur bei Marcus giebt er Scenen aus dem Kreise der Auferstehung — was zum Symbol gepasst hätte —, aber nur deshalb, weil hier cap. XVI voransteht! Weil es sich hier einfach um historisch gereihte Darstellungen handelt, sind sie auch mit laufenden Buchstaben versehen. — Andererseits hat es doch auch nichts Auffallendes, dass das Blatt mit der „Hand Gottes“ eine innere Einheit hat; der Künstler geht ja deductiv von diesem Begriffe aus, zu dem ihm ja auch die Kunstvorstellung (durch den Codex aureus) dargeboten ward. Charakteristisch für ihn ist aber gerade, dass er den Gottesbegriff präcisirt und in seine Theilbegriffe auflöst.

schriften als künstlerisch mitwirkender Factor gesagt wird (S. 108). — Ist es nun nicht bei einer solchen Geschlossenheit des Charakters doch das Wahrscheinlichste, dass hier Künstler und Denker ein und dieselbe Person war? dass hier ein hochgebildeter Theologe (oder eine Theologin) auch der Maler gewesen ist? Knüpft doch auch das Gedankliche hier an der Schule schon bekannte *Kunst*vorstellungen (Hand Gottes, Tugenden, das Lamm) an. — Allerdings bliebe dann noch zu erklären, wie gewisse Verschreibungen in die Beischriften kamen.

Bei alle dem stünde dieses Werk gewiss in seiner Zeit weit weniger sporadisch da, wären die Schöpfungen dieser Jahrhunderte nicht zu Tausenden zu Grunde gegangen. Zum Belege sei hier auf die Uebereinstimmungen hingewiesen zwischen dem gewiss „eigenartigsten" Blatte, dem Bilde des Gekreuzigten und den Hersfelder Tituli[8]). Diese lauten: Christus ad mortem traditur; Rex mortis (auch im Utacodex ist Christus als König über den Tod mit Krone und Purpurgewand gegeben) captus arctatur; Mors moriens perit (die auf die Allegorie des Todes bezügliche Inschrift im Utacodex lautet: Mors devicta peris qui Christum vincere gestis); Clausi tenebris exsiliunt (die Auferstehung der Todten, die auch das „Utabild" giebt); Planta vetusta paradisi renovatur (im Utacodex weicht der „Mors" erschrocken zurück vor dem lebenden Schössling, der aus dem Stamme des Kreuzes entsprungen ist). Bedenkt man, dass die in der Hs. sonst hinzugethanen Allegorieen (wie Sol und Luna, Ecclesia und Synagoge) auf Kreuzigungsbildern damals schon etwas Geläufiges waren, so wird die Verwandtschaft noch einleuchtender. Die karolingische Herkunft der Tituli bezeichnet v. Schlosser zwar als „sehr fraglich"; aber mögen sie auch etwas später sein, einen directen Ableger des Utacodex haben wir hier kaum.

Der Gedanke vom Kampf des Lebens und Todes am Kreuz kam eben zu Uta's Zeiten in der Ostersequenz „Victimae paschali" zu Worte, ja die Darstellung ist eigentlich nur eine Illustration zur Praefatio de sancta cruce der Messe, dies sprach schon P. Weber aus (Geistl. Schauspiel und kirchl. K. S. 64). Sw. citirt ihn, aber nutzt ihn nicht; u. a. m.

Dass die Regensburger Malerei der Frühzeit und Blüthe den Gegenpol der (das Historisch-Erzählende bevorzugenden) grossen rheinischen Schule (Reichenau?) darstellt, betont Sw. oft. Aber auch da, wo die „Reichenauer" einen tiefsinnigen Gedankengehalt verkörpern, gehen sie anders zu Werke. Sie greifen aus dem Text, sei er noch so complicirt, nur das Darstellbare auf, es zu einem *einheitlichen* „Bilde" verknüpfend. Ich hatte dies — angesichts der Bamberger Canticum - Hs. (A. I. 47) auf eine Formel gebracht, indem ich *diese* als Werk eines Künstlermönches, den Utacodex als das eines Mönchskünstlers bezeichnete. Sw. (S. 112) schilt dies „ungerecht und unhistorisch". Mit Unrecht; es besagte nur, dass der Utacodex ein Werk ist, ganz herausgeboren aus theologisch-mönchischem Geiste (vgl. Sw. selbst S. 121 f.).

---

[8]) v. Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst S. 338.

Die Regensburger Malerei lenkt mit ihrer letzten Phase in sofern in andere Bahnen, als sie nun zu historischen Cyclen übergeht, inwiefern die „Blüthe“ hier eine Vorstufe bedeutet, habe ich oben gesagt. Die Gegensätze des Historischen und Symbolischen, die doch schon der karolingischen, ja der altchristlichen Kunst eignen, beherrschen noch das hohe und späte Mittelalter. Man kann also nicht sagen, dass der Utacodex das Wesen der ma. Kunst erschöpfe. Das ist zu erwägen, wenn man von ihm aus die Perspectiven auf die Zukunft zieht. Zunächst hat man wohl auf die Cyclen eucharistischen Inhalts zu visiren.

Noch ein Wort über die ausgeführte Hs. als Träger der Tradition (*innerhalb* [!] der Schule). Wenn wirklich der fertige Codex in R. als Fortleiter eine grössere Rolle gespielt hat als auf „Reichenau“, so wäre das weniger ein Zeichen für „lebendige“ als für „todte Tradition“ (ich verweise Sw. auch auf Haseloff, Egbertpsalter, S. 127). Es hängt doch auch z. T. *damit* zusammen, dass R. — trotz der von Sw. scharfsinnig geklärten Beziehungen zu Hildesheim (S. 84 ff.) — nicht in dem Sinne ein Centrum für den Hss.-Export war, wie jene Schule. Man arbeitet, so scheint es, in erster Linie für den eigenen Bedarf (Wolfgangsacramentar, Regelbuch, Utacodex!) Die am Ort verbleibenden Prachthss. mussten natürlich als Vorbild hier fortwirken: aber die Zeugnisse für ihr unmittelbares Einwirken sind doch nur geringe! Aus der im Ganzen doch dürftigeren Production R.'s erklärt sich es aber auch wohl, dass der Schulstil weniger gleichmässig ist. Von aussen kommende Einflüsse fahren stärker darein. Neben den byzantinischen spielen die von Sw. bis in die Filialschulen verfolgten „rheinischen“ Einflüsse eine Rolle. Die Wurzeln der alten Traditionen liegen weniger tief. — Auf „Reichenau“ steht jedenfalls der Meister so lebendig darin, dass er sicher sein Pensum oft im Kopfe hatte; das spielerische associative Leben der Motive, das breite Fortströmen der Tradition, aus der die einzelne Hs. oft nur wie eine Welle auftaucht, habe ich nicht nur vermuthet, sondern bewiesen, andererseits liess ich doch auch die einzelne Hs. (Cim. 58 z. B.) ein Wenig zu ihrem Rechte kommen.

Möchten diese Bemerkungen nicht die Vorstellung wecken, als sei an Sw.'s Buch mehr zurechtzurücken als zu loben; im Gegentheil. Es bringt eine zumal für ein Erstlingswerk erstaunliche Fülle von Beobachtungen, so dass man dem zweiten Bande dieser „Denkmäler“ nur mit lebhafter Vorfreude entgegensehen kann. Er wird Salzburg gewidmet sein, mit dessen seit dem Ende des XI. Jahrhunderts in den Mittelpunkt rückender Malerschule „sich der Umschwung vollzog (S. 82), aus dem heraus — über Passau und Franken — der völlige Byzantinismus der aufblühenden . . norddeutschen Malerei des XIII. Jahrhunderts zu erklären ist.“ *Vöge.*

Bernhard Berenson. The study and criticism of Italian Art. London, George Bell & Sons. (M. Abb.) XIV und 152 S. 8⁰.

Diese Sammlung von Aufsätzen, die während der letzten zehn Jahre bereits anderwärts veröffentlicht worden sind, zeigt, welchen Versuchungen ein Schriftsteller ausgesetzt ist, sobald ihn die Mode auf den Schild gehoben hat. Wenn B. auch durch seine einschmeichelnde Schreibweise sich beim englischen Publicum beliebt gemacht hat, so folgt daraus noch nicht, dass jeder seiner Aufsätze des Wiederabdrucks werth sei, sondern doch nur die, welche in abgerundeter Form neue Ergebnisse sei es der Beobachtung, sei es der Forschung zur Darstellung bringen. Das gilt hier nur von dem ersten Artikel über Correggio sowie von dem Essay über den sogenannten Amico di Sandro, denen man allenfalls noch die hübschen Worte über Vasari als Kunstschriftsteller beifügen kann. Die Aufsätze über Dante, der zweite über Correggio, derjenige über einige Copieen nach Giorgione (worin die Petersburger Judith leichtfertiger Weise als eine Copie hingestellt wird), endlich der Bericht über die berühmte venezianische Ausstellung in der New Gallery (welcher doch nur im Zusammenhang mit dieser vorübergehenden Gelegenheit seinen Zweck erfüllte, jetzt aber nur in einer die wesentlichen Bestandtheile heraushebenden Bearbeitung Interesse erwecken könnte) bieten dem Leser zu wenig. Dabei wird noch das Erscheinen einer zweiten derartigen Sammlung in Aussicht gestellt.

Der erste Aufsatz über Correggio stellt einen interessanten Versuch dar, die Jugendentwickelung dieses Künstlers aus seiner Madonna mit dem hl. Franciscus in Dresden zu erklären. Die Bildung der Hände auf diesem Bilde sowie die Landschaft erinnerten noch an Bianchi, den er wohl um 1508, als Vierzehnjähriger, verlassen habe, um zu Francia und Costa nach Bologna zu gehen. Die Aehnlichkeit der hl. Katharina auf dem gleichen Bilde mit derjenigen Raffael's in der National Gallery und des Johannes Bapt. mit demjenigen auf der Madonna di Foligno sei darauf zurückzuführen, dass beide Künstler durch die gleichen Bologneser Meister beeinflusst worden seien. Möglicherweise sei dann Correggio 1509 mit Costa nach Mantua gegangen, wo er mehrere Jahre blieb und die Werke Mantegna's auf sich wirken liess. Dort habe er wohl 1511 und 1512 Dosso Dossi kennen gelernt, dessen virtuose Behandlung der Lichteffecte ihn erst in den Stand setzte, seinem Streben nach starker Erregung des Gefühls vollen Ausdruck zu geben. Aus dem kleinen Faun in München auf einen Aufenthalt Correggio's in Venedig schliessen zu wollen und daraus die Verwandtschaft zu erklären, welche Lotto's frühere Schöpfungen mit dem Meister zeigen, ermangelt anderweiter Begründung.

Die Gestalt jenes unbekannten Florentiners, der wesentlich um 1475 bis 1485 gearbeitet haben muss und dessen Werke bald Botticelli, bald Filippino zugeschrieben wurden, ohne doch zu diesen Meistern genügend zu passen, tritt hier in greifbaren Umrissen und mit einer Art Entwickelung entgegen, wenn auch noch zu erörtern sein wird, ob nicht einzelne dieser Bilder einem anderen Künstler desselben Kreises zuzuschreiben sein werden (z. B. die bella Simonetta in Pitti). Danach muss

er mit Botticelli zusammen bei Fra Filippo gelernt und sich anfangs in seinem Stil diesem Mitschüler genähert haben (wie in der Madonna mit zwei Engeln in Neapel), dann aber mehr dem Filippino, an den er in den schönen, aus der Casa Torrigiani stammenden Cassoni am meisten erinnert; die Bildnisse dagegen, wie das aus der Sammlung Jonides in das Victoria- und Albert-Museum (South Kensington) gekommene des Esmeraldo Bandinelli, sind wiederum ganz durch Botticelli beeinflusst. Das Schlussurtheil besagt, dass dieser Anonymus, den er Amico di Sandro nennt, nicht so begabt und nicht so tief gewesen sei wie Botticelli, wohl aber anziehender, wenn auch nicht so ernst wie Filippino. Zahlreiche Abbildungen illustriren diesen wie die übrigen Aufsätze des Buches.

W. v. Seidlitz.

Bernhard Berenson. Lorenzo Lotto. An Essay in constructive art criticism. Revised edition. London G. Bell 1901. XXI & 292 S.

Als vor sechs Jahren Berenson's Lotto zum ersten Mal erschien, habe ich mich bemüht, in dieser Zeitschrift (s. Bd. XVIII S. 395) den hohen Vorzügen des Buches gerecht zu werden, zugleich auch angedeutet, inwieweit ich den darin vorgetragenen Ansichten nicht glaubte zustimmen zu können. In der dazwischen liegenden Zeit hat Berenson's Theorie über die Bildung der venezianischen Malerei ebenso wenig eine ernsthafte Widerlegung erfahren, als seine Auffassung von Lotto's künstlerischer Bedeutung und der ihm zukommenden Stellung. Unsere Kenntniss vom Leben des Künstlers ist seither um nichts Wesentliches vermehrt worden, dagegen traten mehrere seiner Bilder inzwischen aus dem Dunkel hervor: das zierliche frühe Madonnenbildchen in der Sammlung des Grafen Puslowski in Krakau (1508), das Madonnenbild in Mogliano (Marken), von dessen Existenz Charles Löser an dieser Stelle (Repert. XXII, S. 319) zuerst Kunde gab (1548) und das eindrucksvolle Bildniss eines Goldschmiedes, das Herr von Kaufmann vor Jahresfrist zu erwerben das Glück hatte, und dem die nahe stilistische Beziehung zu dem Londoner Doppelportrait der della Torre von 1515 seine chronologische Stellung zuweist. Noch einige andere Bilder, die Verf. bei der ersten Abfassung des Buches nicht kannte, oder an deren Zugehörigkeit zum Werk Lotto's er damals nicht glaubte, sind neu aufgenommen: so das Madonnenbild in Osimo, das Wiener Portrait eines Mannes in drei Ansichten, das Crowe und Cavalcaselle zuerst auf Lotto bestimmt haben, das Bildniss des Pietro Soderini (ehemalige Sammlung Doetsch) u. a. Ob die Zuschreibung des letztgenannten Werkes an den Venezianer (trotz der scharfsinnigen Vermuthung, wie die Entstehung zu erklären sei; S. 109) Zustimmung finden wird? Auch die Zeichnungen Lotto's erscheinen um einige Stücke vermehrt. Ebenso hat Verf. seit dem Erscheinen seines Buches eine Reihe von Portraits kennen gelernt, die er dem Alvise Vivarini zuschreibt (S. 89), u. a. das Senatorenbildniss der Stuttgarter Galerie, das Morelli s. Z. dem Barbari zuertheilt hatte.

In der zweiten Auflage ist die Zahl der Illustrationen etwa verdoppelt

und umfasst jetzt über sechzig Tafeln. Besonders erfreulich ist, dass seltene, schwer zugängliche oder an entlegenen Plätzen (für wieviele solche hat nicht Lotto gearbeitet!) befindliche Werke zur Nachbildung gelangten, so die Bilder in Jesi, in Cingoli, in Monte San Giusto, die seit kurzem erst durch Alinari's thätiges Bemühen photographirt worden sind, so das unbeholfen-anmuthige Jugendwerk, die „Danae" bei Sir W. Martin Conway, eine grosse Zahl von Arbeiten Alvise's, unter denen das kaum bekannte Erstlingsbild in Monte Fiorentino und das machtvolle Bildniss im Besitz der Comtesse de Béarn besondere Erwähnung verdienen. Ist auch an Stelle des Lichtdruckes in der zweiten Auflage Zinkotypie getreten, so wurde der Druck doch so sorgfältig ausgeführt, dass vielfach die neuen Reproductionen den früheren an Klarheit überlegen sind. Gegenüber den meisten deutschen Publicationen ist hervorzuheben, dass alle Abbildungen auf Tafeln gedruckt sind. Auf diese Weise ist die lästige Unterbrechung des Textes vermieden und dem Werk eine vornehme äussere Erscheinung gesichert. *G. Gronau.*

Alexander Amersdorffer. Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch. Berlin, Mayer & Müller 1901. 71 S.

Die Frage nach dem Urheber des Venezianischen Skizzenbuches will, scheint es, nicht zur Ruhe kommen. Mit Vorliebe greift man sie immer von Neuem auf, denn sie ist besonders geeignet, methodische Schulung und kritischen Scharfsinn zu zeigen.

Seit Morelli's Untersuchungen hatte die Mehrzahl der Fachgenossen den Namen des Pinturicchio acceptirt. Diesen will der Verfasser nicht gelten lassen. Seine Theorie ist, dass mehrere Hände deutlich zu unterscheiden sind: „Verschiedenheiten der Auffassung, des Stils und der zeichnerischen Technik lassen sich constatiren, welche die Annahme, das Venezianische Skizzenbuch rühre von einer Künstlerhand, mit Gewissheit ausschliessen." Dabei ergeben sich ihm folgende Gruppen a) die perugineske. Darunter ist der Hauptstock der Zeichnungen verstanden, diejenige Serie, deren rein umbrischer Charakter am deutlichsten sich offenbart, und die zu Perugino und Pinturicchio gleichermassen in Beziehung steht. Hierzu möchte Verfasser auch die „Philosophenportraits" rechnen. Die Landschaften gehörten in der ursprünglichen Vorzeichnung mit dem Metallstift demselben Künstler, wären aber von einer späteren Hand mit der Feder übergangen. b) Pollaiuologruppe. Ein Blatt, das doppelseitig mit Figuren bezeichnet ist, wurde von Morelli als eigenhändige Arbeit des grossen Florentiners angesehen, erweist sich aber als getreue Nachschrift. Bei anderen Actstudien konnte die Vorlage in einer Zeichnung Pollaiuolo's im Louvre schon vor Jahren — durch Courajod — nachgewiesen werden. Noch andere Blätter gehören in diesen Zusammenhang. c) Signorelleske Gruppe. Nur Actzeichnungen, die in Typen und Stellungen an Signorelli erinnern, obwohl sich die genauen Vorbilder nicht auffinden liessen (mit

einer Ausnahme). Die Federführung ist derber, als in den beiden anderen Gruppen. Ein paar Blätter lassen sich keiner der drei Gruppen zutheilen.

Dann geht Verfasser über zu einer Prüfung der Ansichten über den Autor. Morelli's Ansicht, Pinturicchio's Hand habe die Federzeichnungen geschaffen, wird an einem Beispiel kritisch geprüft: der sitzenden, nach oben blickenden Frau, die im Hintergrund auf dem Fresco der „Taufe Christi“ in der sixtinischen Kapelle vorkommt. Tafel I stellt Skizze und Fresco nebeneinander und gestützt auf dieses Material tritt Verfasser sehr feinsinnig den Nachweis an, dass die Zeichnung eine Copie ist (S. 41 ff.). Das Gleiche gilt für die anderen Blätter, die sich auf die Fresken der Sixtina beziehen. Wahrscheinlich ist, dass der Zeichner nicht die Fresken selbst, sondern die Cartons bezw. Entwürfe copirt hat.

Für ein Blatt ist es dem Verfasser gelungen, das Vorbild neu zu erweisen, für den stehenden Löwen. Dieser ist unzweifelhaft nach dem Bild Perugino's bei Lord Wantage gezeichnet (s. Abb. S. 50: Tafel II).

Sodann werden diejenigen Blätter einer Prüfung unterworfen, die angeblich auf in Siena befindliche Werke hinweisen. Dass die Grazienzeichnung durchaus nicht deshalb Raffael zum Urheber haben muss, weil dieser als Jüngling den gleichen Vorwurf behandelt hat (wer übrigens das Original jenes Bildes in Chantilly gesehen hat, wird nicht zweifeln, dass es der frühen Jugend des Urbinaten angehört), liegt auf der Hand, ebenso dass die berühmte antike Gruppe in Siena durchaus nicht nothwendigerweise hier copirt worden sein muss. Die Gewandstudien erweisen sich als im Zusammenhang stehend mit zwei Blättern der Malcolm- und Robinson-Sammlung (Abb. S. 54, S. 56 und Taf. III), die früher irrig als Vorstudien zu einem der Libreriafresken angesehen wurden, in Wahrheit aber zu dem Fresco Araldi's in der Cella der heiligen Katharina gehören, wie zuerst Thode richtig erkannte. Verfasser nimmt an, dass diese zwei Zeichnungen je einer Seite der Composition nicht von Araldi herrühren, dass vielmehr dieser den Entwurf eines anderen für sein Werk benutzt habe. „Jedenfalls stehen beide Zeichnungen der Kunst Pinturicchio's nahe“ Dass die Gewandstudien im Skizzenbuch jedenfalls Copien sind, ist nachzuweisen.

Von den Zeichnungen, die am meisten für Raffael's Autorschaft zu zeugen schienen, können die Philosophenportraits darum nicht von ihm herrühren, weil sie mit dem Zeichnungsstil weder des peruginesken, noch des florentiner Raffael's übereinstimmen. Auf diesen weist ferner die inhaltliche Beziehung einiger Landschaften hin. Unerklärlich bleibt, dass der Landschaftshintergrund von der „Madonna del Duca di Terranuova“ im Skizzenbuch im Gegensinn wiedergegeben ist. Hier fehlt es noch an befriedigender Erklärung.

Die im Skizzenbuch vorkommenden Actstudien lassen sich weder mit Raffael noch mit Pinturicchio in Verbindung setzen.

Verfasser kommt zu einem negativen Schluss, „dass die bisher sowohl für die Raffaelische Autorschaft, sowie für die Hypothese Morelli's

beigebrachten Beweise hinfällig sind.“ Namen bestimmter Künstler bringt er nicht in Vorschlag, und so ist „die Lösung der Skizzenbuchfrage noch nicht vollständig erreicht.“

Inzwischen ist nun von anderer Seite der Versuch gemacht worden, zur Lösung dieser Frage beizutragen. In No. 6 der „Kunstchronik“ (21. November 1901) hat Arpad Weixlgärtner es unternommen, für zwei der Zeichnungen die Vorlage nachzuweisen: für die Darstellung des von einem Löwen angefallenen Mannes ein florentiner Niello, für die Gestalt eines Greifen die Figur auf einer der Berliner Botticelli-Zeichnungen (letztere Entlehnung ist nicht unbedingt stichhaltig).

Ausserdem hat Steinmann zu der Frage in seiner Publication über die Sixtinische Kapelle Stellung genommen (S. 288 ff.). Er hat ebenfalls die Autorschaft Pinturicchio's nicht acceptirt, sondern erkennt hier die Hand eines unbekannten Peruginoschülers. Für einen der Frauenköpfe ist es ihm gelungen, in einer Windsorzeichnung die anmuthige Vorlage Perugino's aufzufinden (S. 294/5). Am Schluss seiner Schrift über Antonio da Viterbo deutet derselbe Verfasser an, dieser möchte der Zeichner des Skizzenbuches sein.

Damit ist das Referat über die letzten Beiträge zu dieser viel umstrittenen Frage erschöpft.

Man ersieht aus diesen, von verschiedenen Seiten unternommenen Versuchen, dass die Lösung der Frage noch nicht gefunden ist. Auch der Verfasser der kleinen Schrift, die den Ausgangspunkt dieser Bemerkungen abgab, bietet uns diese nicht. Mit manchen seiner Gedanken kann ich mich um so eher einverstanden erklären, als ich selbst vor mehreren Jahren mich in ähnlicher Weise aussprach: vor Allem wurde damals das Verhältniss der Skizzenbuchblätter zu den Zeichnungen Malcolm und Robinson untersucht (s. Blätter für litterarische Unterhaltung, 29. December 1898, No. 52). Meine letzten Zweifel, ob nicht doch Pinturicchio der Hauptheil der Zeichnungen zukomme, sind durch die klaren Darlegungen des Verfassers beseitigt; ich zweifle nicht, dass es anderen ebenso ergehen wird.

Dagegen wird die Frage, ob in der Ausdehnung, wie Verfasser annimmt, mehrere Hände hier thätig waren, noch weiterer Untersuchung bedürfen. Zu berücksichtigen ist, dass wir es mit einem Künstler dritten Grades zu thun haben, der wahrscheinlich seinen Vorlagen die eigene Art anpasste, daher ein wechselndes Gesicht uns zeigt. Dass nicht alle Blätter des Skizzenbuches von einem Künstler herrühren, ist wohl seit langer Zeit — auch von Morelli — angenommen.

Es bleibt die Frage bestehen, wer der Hauptzeichner nun wirklich gewesen ist. Vielleicht führen weitere Forschungen den Verfasser auf die richtige Spur. Ich könnte schon heut einen anderen Namen in die Debatte werfen, unterlasse es aber, um nicht eventuell neue Verwirrung zu stiften. Denn unzweifelhaft ist jetzt eine bessere Ordnung in der bisher arg verwickelten Frage erreicht: und wenn wir dieses anerkennen, so

dürfen wir zum Schluss dem Verfasser unseren Dank für die besonnene und klare Art, mit der er seine Untersuchung geführt hat, nicht vorenthalten. *G. Gronau.*

Ludwig Justi. Construirte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürer's. Untersuchungen und Reconstructionen. Mit 8 Tafeln und 27 Textabbildungen. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, II und 71 SS., Preis 20 Mk.

Dass Dürer sich eifrig, messend und rechnend, mit den Proportionen des Menschenleibes beschäftigt hat, war gewiss nicht unbekannt. Seine, im Jahre 1528 erschienene, Schrift mit ihren Versuchen, einige Normaltypen der Menschengestalt nach Zahlenverhältnissen aufzubauen, ist wohl studirt worden. Man sah gemeinhin in diesen lehrhaften, spielerisch erscheinenden Bemühungen etwas, das neben der gestaltenden Thätigkeit Dürer's einherging und um so anspruchsvoller hervortrat, je mehr seine Schaffenskraft erschlaffte. Dieser Auffassung entsprechend, stand die Beschäftigung mit Dürer's Theorieen ausserhalb des Studiums der Dürerschen Praxis. Die Kenner der Dürer'schen Kunst wussten gewöhnlich nicht viel von Dürer's Lehre; die Kenner seiner Lehre noch weniger von seiner Kunst. Das Buch, auf das ich mit Freude und dankbarer Befriedigung hinweise, schlägt die Brücke zwischen Dürer's Thaten und seinen ausgeklügelten Lehren. Dieses Buch bringt den Nachweis, der überrascht, eigentlich nicht überraschen sollte, dass die Sehnsucht nach mathematischer Sicherheit schon in verhältnissmässig früher Zeit, schon seit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts das Schaffen des Meisters bestimmt hat. Die Schrift von 1528 erscheint als der litterarische Niederschlag practischer immer wieder aufgenommener Versuche. Diese Versuche in den Schöpfungen Dürer's nachzuweisen, ist die Aufgabe des Justi'schen Buches. Die Nachweisungen sind fast sämmtlich so überzeugend, dass bald nach sorgfältiger Lectüre das neue Wissen organisch mit unseren Vorstellungen verwächst, so dass eben Gelerntes mit der Selbstverständlichkeit des stets Gewussten empfunden wird. Die Untersuchungen Justi's tragen damit das Merkmal, das den besten wissenschaftlichen Darlegungen eigenthümlich ist. Von dem hellen Licht, das der Verfasser ausbreitet, fällt ein schwerer Schatten auf die ältere Dürer-Litteratur. Es ist in der That erstaunlich, dass die Messungen, die Justi mit systematischer Gründlichkeit vorgenommen hat, nicht schon früher versucht worden sind. Um so erstaunlicher, wie die kalte Regelmässigkeit vieler Köpfe und Figuren die Vorstellung der mathematischen Construction nahe genug brachte, und wie die Hülfslinien, die in mehreren Zeichnungen des Meisters erhalten sind, die Construction sogar offen zeigen.

Justi hat das ganze „Werk“ Dürer's daraufhin durchgesehen, welche Körper, welche Köpfe etwa construirt wären. Eine bestimmt abgegrenzte Gruppe von Gestaltungen löst sich heraus. Ist der Blick auf Beobach-

tungen dieser Art erst eingestellt, so unterscheiden sich die frei erfundenen, die nach der Natur aufgenommenen Körper und Köpfe ohne Weiteres und deutlich von den „construirten". Dürer ist ein Suchender auf dem Felde der Proportionsstudien, unermüdlich, von warmem Optimismus erfüllt und wohl niemals befriedigt. Immer wieder setzt er mit neuen Zahlen, mit neuen Methoden ein. Die practischen Arbeiten der frühen Zeit folgen keineswegs den später litterarisch festgelegten Weisungen. Gruppen von Zeichnungen, die nach einem Schema, oder doch nach nah verwandten Methoden gestaltet sind, schliessen sich zusammen. Schwer in's Gewicht fallende Argumente zur Datirung einiger Arbeiten ergeben sich, und durch des Verfassers aufklärende Arbeit spannt sich ein dichtes Liniennetz gliedernd über das gesammte „Werk" Dürer's. Ein neues, von nun an unentbehrliches Mittel der Orientirung ist damit gefunden.

Die Disposition des Buches ist klar, die energische Bemühung, den spröden Gegenstand überzeugend und belehrend vorzutragen, wird von Erfolg gekrönt. Die Darstellung zerfällt in viele kurze Abschnitte. Der erste Haupttheil handelt von den „construirten" Körpern, der zweite von den „construirten" Köpfen. Innerhalb des ersten Theiles ist zu Anfang von jenen Studienblättern die Rede, die zu dem berühmten Kupferstiche des ersten Menschenpaares von 1504 gehören, von diesem Kupferstiche selbst und von einigen Zeichnungen, die annähernd dasselbe Constructionsprincip zeigen wie die Figuren des Adam und der Eva. Abweichungen der Constructionsmethode giebt es schon innerhalb dieser Gruppe. Ausgangspunkt ist das Vorbild des Apollo von Belvedere. Auf dieses antike Muster mühte sich Dürer ab, die übel überlieferten, unklaren Maassangaben Vitruv's zu übertragen.

Eine von 1513 datirte Proportionsstudie, in der Zahlen und Hülfslinien erhalten sind, zeigt, wie Justi's Erläuterung deutlich erkennen lässt, die Wegerichtung, in der Dürer weiterschritt. Das litterarisch überlieferte System und viele Zeichnungen, die in späteren Jahren mehr zur Illustrirung der Lehre als im Kunstschaffen gezeichnete Schemata, geben den Schlusspunkt der Entwicklung.

Theorie und Praxis trennten sich mehr und mehr; kein Werk der Spätzeit ist so unmittelbar aus den Proportionsstudien heraus entstanden, wie der Kupferstich mit Adam und Eva von 1504. An die Stelle der geometrischen Construction, die die Conturen selbst des bewegten Körpers mit Cirkelschlägen zu gestalten wagt, tritt die bescheidenere Bemühung, die Abstände gewisser Punkte des in normaler Haltung stehenden Leibes in Zahlenverhältnissen festzustellen.

Im dritten Abschnitt des ersten Theiles werden die frühen Kupferstiche und Zeichnungen, die vor 1504 entstandenen Gestaltungen nackter Leiber daraufhin angesehen, wie weit etwa schon hier Constructionsversuche im Spiel seien. Die vorsichtigen und feinen Beobachtungen Justi's vor diesen frühen Schöpfungen Dürer's fördern vielfach unsere Kenntniss. Von dem neu eroberten Standpunkt betrachtet, reihen die Arbeiten sich

in zeitlicher Folge auf. Die höchst interessante Nachweisung, dass die Figur der „grossen Fortuna“ dem Cirkel und Maassstab ihre monströse Körperlichkeit verdankt, führt der Verfasser leider nicht im Einzelnen durch, obwohl er im Besitze des Schlüssels zu sein scheint.

Sehr wichtig ist die Aufklärung in Bezug auf die sonderbare Zeichnung der liegenden Frau in der Albertina mit der von Thausing falsch gedeuteten Beischrift „das hab ich gevisiert“. Nicht nur mit gewaltsamer philologischer Interpretation, sondern auch mit vollständigem Missverstehen des künstlerischen Charakters hat Thausing hier eine der ersten Actstudien Dürer's gesehen und deshalb viel Wesens von der wunderlichen Zeichnung gemacht. Justi zeigt — mit Hülfe von Cirkelstichen, die noch im Original sichtbar sind —, dass es sich hier um Construction handelt, um einen der frühesten Versuche, die der Meister anstellte, angeregt durch Jacopo de' Barbari, aber sehr unvollkommen belehrt von dem Italiener.

Der zweite Haupttheil, der von den Köpfen handelt, ist einfacher, insofern aber noch wichtiger, wie das Construiren der Köpfe tiefer in die Praxis des Kunstschaffens eingreift als das Construiren der Figuren.

Nach einigen harmlosen Ansätzen entwickelt Dürer in der Zeit der venezianischen Reise das Linien- und Zahlensystem für das „schöne“ Menschenantlitz. Die Construction ist einfach und relativ constant. Es scheint, als ob Dürer bald zu einem Resultat gelangte, das ihn einigermassen befriedigte. Etwas Freiheit gestattete er sich freilich bei Anwendung des Schemas. Nicht nur fast alle von vorn gesehenen Madonnenköpfe, sondern auch, was nicht wenig überrascht, das Münchener Selbstportrait des Meisters ist „construirt“. Uebrigens stellt Justi das — schon früher bezweifelte — Datum 1500 dieses berühmten Gemäldes in Frage und möchte das Bildniss etwa 1506 ansetzen.

Der dritte Haupttheil ist „Fremde Einflüsse“ überschrieben und begrenzt in vorsichtiger Art das Maass der Anregungen, die auf Dürer's Versuche und Lehren gewirkt haben. Vitruv, Leonardo, Pacioli und Jacopo de' Barbari kommen in Betracht. Diese Dinge, die gemeinhin in der Dürer-Litteratur mit Redensarten abgethan worden sind, werden mit strenger Gewissenhaftigkeit geprüft. Das Resultat ist bescheiden, trotz dem reichen Schatze neuer Thatsachen, auf Grund deren die Erwägungen angestellt werden. Mit seinen früher veröffentlichten Studien über Jacopo hatte der Verfasser sich diesen Fragen genähert. Sein Urtheil ist bedeutend reifer und sicherer geworden.

Justi hat seine Aufgabe mit wissenschaftlichem Tact scharf abgegrenzt. Er urtheilt nicht über den Werth der Dürer'schen Bemühungen, er äussert keine Meinung darüber, wie weit die Theorie hemmend oder fördernd des Meisters Kunst bestimmt habe, noch weniger Verwunderung darüber, anstatt freier Schöpferkräfte pedantische Rechenkünste zu finden. Das Thema selbst ist bis zum Abschluss mit Folgerichtigkeit behandelt. Es ist ein ungewöhnlich glückliches Thema, da

von der Kunst die Rede ist und dennoch wissenschaftlich sichere Ergebnisse festgestellt werden. *Friedländer.*

F. Lippmann und **C. Hofstede de Groot.** Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn. Zweite Folge. II. Lieferuug (No. 51—100). Berlin, in Kommission bei Amsler & Ruthardt, 1901. Folio.

Mit dieser Lieferung ist die geplante Ergänzung des Werkes glücklich zu Ende geführt. Ausser einigen weiteren Blättern aus dem Berliner Kupferstichcabinet und dem Britischen Museum, den Sammlungen Haseltine und Bonnat sind hier namentlich die holländischen Sammlungen berücksichtigt worden, das Amsterdamer Kupferstichcabinet mit 21, die bisher kaum bekannt gewordene, ganz hervorragende Sammlung des Mitherausgebers C. Hofstede de Groot im Haag mit 13, und die nicht minder interessanten Sammlungen Bredius mit 2, J. Six mit 3 und W. Six (in Hilversum) mit einem Blatt.

Wohl das schönste dieser Blätter ist Nr. 54, Frau Margaretha Six in ihrem hell erleuchteten und durch eine schwere Draperie von dem übrigen Raume abgesonderten Erker sitzend und eifrig in Folianten studirend, eine getuschte Federzeichnung von 1652 aus dem Familienalbum Pandora. Die Attribute, welche sie als Minerva kennzeichnen, die Lanze, der Gorgonenschild und darüber der Helm, ruhen an der Wand, während gegenüber eine weibliche Büste auf reichem Postamente, offenbar die der Venus, durch die Draperie halb zugedeckt wird, so dass sie den Blicken der Leserin verborgen bleibt. In unnachahmlich poetischer und malerischer Weise fluthet das Licht, das, in voller Stärke von hinten einfallend, die Hauptgestalt in seine Glorie hüllt, selbst durch die tiefsten Schatten des Vordergrundes. — Wunderbar breit ist die Bredius gehörende Ansicht von Rhenen (52) behandelt; die Binnenamstel (85, Amsterdam) zeigt bei durchaus skizzenhafter Behandlung alle die Punkte beachtet, auf denen die Besonderheit gerade dieses Anblicks beruht, so dass das Blatt technisch wohl als die vollkommenste der Landschaftszeichnungen Rembrandt's angesehen werden kann; in dieser Hinsicht steht ihr die Winterlandschaft im Besitz de Groot's (90) kaum nach.

Mit den Ansichten der Herausgeber über die Eigenhändigkeit gewisser Zeichnungen kann ich mich leider auch dieses Mal nicht immer einverstanden erklären: Nr. 60, Kain und Abel (Berlin) zeigt eine äusserliche Behandlung des Laubwerkes im Vorder- wie im Hintergrunde, die mir bei Rembrandt nicht bekannt ist und nicht erklärlich wäre; auch die Figuren können ebenso gut von einem seiner tüchtigen Schüler herrühren. — Das kleine Seestück 61 a (Britisches Museum) lässt bei aller malerisch bestechenden Qualität in der Zeichnung der Schiffe durchaus die Klaue des Löwen vermissen. — Der Löwe (62, ebendort) ist in allen Theilen ganz schwach. — Die Flusslandschaft (64, Bonnat) hat bei aller Leichtigkeit etwas Kalligraphisches, das nicht zu Rembrandt stimmt. — Acte, deren ausdruckslose Gliedmassen keinen Zusammenhang unter sich haben, wie

66 (Haseltine) und 87 (Amsterdam), sollten nicht unter seinem Namen und überhaupt nicht veröffentlicht werden: sie bekunden nur eine ganz äusserliche Nachahmung seiner Manier. — Der junge Raucher (71, Amsterdam) besticht auch nur äusserlich; weder kann man erkennen, wie seine Finger sich lagern noch wie sein Arm auf dem Tisch aufruht. — Einige andere Blätter, bei denen es schwer ist, ein bestimmt verwerfendes Urtheil abzugeben, übergehe ich diesmal wie früher (Repertor. XXIII, 488): lieber aber hätte ich die Zeichnungen, welche bei all ihrer Flüchtigkeit nicht doch in den wenigen Strichen, die sie enthalten, die volle Lebhaftigkeit des Ausdrucks, das Sprechende der Handbewegungen, die Wendungen des Körpers errathen lassen, ausgeschieden gesehen. Denn das ist das Auszeichnende bei Rembrandt, dass er bis in sein spätestes Alter hinein nie an Kraft nachgelassen, sondern jeden Strich als den Abdruck eines in seinem Innern vollkommen klaren Bildes hingesetzt hat, das er wohl mehr oder weniger eingehend wiedergeben konnte, worin er aber das, was er gab, nie unbestimmt liess. *W. v. Seidlitz.*

Kunsthandwerk.

Museum of fine arts Boston. Catalogue of the Morse Collection of Japanese Pottery **by Edwards S. Morse,** Keeper of the Japanese Pottery. with sixty-eight Photogravure Plates, of which forty are accompanied by guide-plates drawn by the author, and fifteen hundred and forty-five potter's marks in text. Cambridge, printed at the riverside press 1901.

Die Erforschung der ostasiatischen Keramik und damit der bedeutendste Aeusserung dieser Kunst überhaupt, ist, soweit nicht die Bemühungen der Ostasiaten selber in Frage kommen, bisher fast ausschliesslich den Franzosen und Angelsachsen überlassen worden. Deutschland hat ebenso, wie es erst seit Kurzem eine Orientpolitik besitzt, auch erst seit Kurzem an dieser Arbeit ernstlich Antheil genommen. Grund dafür ist, dass diese Völker früher Unabhängigkeit des Geschmackes genug besassen, Erzeugnisse einer Kunst zu bewundern, deren Sprache eine so ganz andere ist, wie die unserer eigenen, und dass sie überhaupt der Freiheit des Geistes nicht entbehrten, Erzeugnisse einer Cultur als gleichberechtigt anzuerkennen, die im Uebrigen der unsrigen so weit unterlegen zu sein scheint. So erwachte in diesen Ländern mit ihrem Ueberfluss an Capitalien die Lust, derartige Kunstwerke zu besitzen; es entstanden Sammlungen und mit ihnen der Wunsch, sie zu ordnen, ihren Inhalt zu classificiren: die wissenschaftliche Betrachtung dieser Gegenstände hatte ihren Anfang genommen. Dabei haben sich die Rollen beider Länder etwa so vertheilt, dass für das chinesische Porzellan die Franzosen, für die japanische Töpferkunst die Engländer die Grundlage

legten, und dass entsprechend dem Charakter beider Völker dort mehr der Dilettantismus, hier mehr die Leute ernster wissenschaftlicher Arbeit am Werke waren. Man braucht nur an Namen wie Du Sartel und Grandidier gegenüber einem Franks und selbst einemBowes zu denken.

Auf welchen beiden Gebieten dadurch zuerst die grössere Klarheit und Wahrheit herrschte, lässt sich errathen. Hier eine Fülle von Behauptungen, auf welche man schwur; dort keine Fülle, aber wenigstens einige Thatsachen, auf die man hatte schwören können. Die Arbeitsmethode war in allen Fällen dieselbe. Man stüzte sich auf seine eigenen Erfahrungen und auf die kunsthistorischen Schriften der Ostasiaten selber, die gefällige Sinologen — freilich leider ohne Beherrschung des in Frage kommenden Gebietes — lieferten, daneben auch auf die „mündliche" Tradition der „Kenner" unter den Ostasiaten, der man einen Glauben schenkte, wie man ihn der Tradition im eigenen Vaterlande wohl kaum jemals geschenkt haben würde, wofern man nicht als durchaus unwissenschaftlich angesehen sein wollte.

In letzter Zeit scheint nun Amerika sich ernstlich anzuschicken, die Führung auf diesen beiden Gebieten zu übernehmen und wirklich dauernde Grundlagen für die Erforschung der ostasiatischen Keramik zu legen. Warum das im Uebrigen kunstgeschichtlich bedeutungslose Amerika gerade hierin eine Ausnahme macht, liegt klar auf der Hand für den, der die dortigen Sammelverhältnisse kennt. Einerseits liegt Ostasien diesem Lande bedeutend näher als uns; andererseits haben die ernsten Sammler hier eingesehen, dass sie als Sammler alter europäischer Kunstgegenstände bei dem fast gänzlichen Mangel an Vergleichsmaterial doch stets die Opfer der Fälscher werden würden, und darum lieber sich auf jene Gebiete geworfen, auf denen der grosse Kunsthandel und damit die Fälschung damals noch nicht so in Blüthe standen. So sind hier einige ganz bedeutende Sammlungen ostasiatischer Keramik entstanden, z. Th. auch schon öffentlicher Besitz geworden und mit diesen im Zusammenhang dann auch zwei grosse Publicationen in's Leben gerufen, die an Umfang, Inhalt, Illustrirung, Solidität, freilich in einem Fall auch an Preis, alles übertreffen, was bisher über die ostasiatische Keramik veröffentlicht ist. Es sind für das chinesische Porzellan: das Prachtwerk ersten Ranges von Bushel, Oriental ceramic Art, illustrated by examples from the collection of T. W. Walters, with 117 plates in colours and over 400 reproductions in black and white. New-York 1897; für die japanische Töpferkunst das hier am Anfang angeführte umfangreiche Werk von Morse.

Das Buch von Morse ist zunächst der Katalog seiner eigenen Sammlung, die in den Besitz des Museums in Boston übergegangen ist: es ist aber weiter gefasst, das vorläufig abgeschlossene Resultat einer langjährigen unermüdlichen Sammelarbeit, die Alles zusammen zu tragen und kritisch zu sichten versucht hat, was sich bisher mit der äussersten Ausnutzung der uns jetzt zu Gebote stehenden Quellen zusammenbringen liess.

Das Werk ist, wie der Titel sagt, kein Geschichtswerk — eine Geschichte der japanischen Töpferkunst ist weit schwieriger zu schreiben, als eine solche der chinesischen. — Zwar finden sich über das Buch reichlich historische Einzelangaben verstreut, auch ist der Versuch gemacht worden, fast jedes in der Sammlung vorhandene Stück zu datiren, (wenn freilich dabei sehr zu bedauern bleibt, dass sich nirgends eine Andeutung vorfindet, worauf diese selbst auf Jahrzehnte sich erstreckende Zeitbestimmung eigentlich beruht); es ist jedoch nirgends der Versuch gemacht worden, die historischen Einzeldaten zu einem Ganzen zusammenzufassen und damit auch den ersten soliden Versuch einer Geschichte dieses Kunstzweigs zu geben. Man hätte eine solche vielleicht lieber gesehen, als jene allgemeinen einleitenden Bemerkungen über Verzierungsarten, Gebrauchszwecke, die dem Kenner auf diesem Gebiete nicht viel Neues sagen, dem Laien aber kaum Nutzen bringen werden, da ihm dies Buch doch nicht allzu häufig in die Hände fallen dürfte.

Das Buch giebt aber leider auch keine ganz vollständige Uebersicht über die japanische Keramik, da sie die Sammlung auch nicht giebt. Es fehlt das japanische Porzellan so gut wie ganz, es dreht sich hier Alles nur um die sogenannten „Potterieen“, jener besonderen Specialität der japanischen Töpferkunst,[1]) durch die sie heute ihren Weltruf erlangt hat, durch die sie auch fast die gesammte bisherige europäische Keramik über den Haufen geworfen hat. Das ist ein Tribut an den Zeitgeschmack, der leider mehr ästhetischer als wissenschaftlicher Natur ist, für den anders empfindenden Zeiten vielleicht noch einmal das Verständniss fehlen wird. In der Sammlung Morse ist diese Lücke um so auffallender, da Morse, wie er in der Einleitung seines Buches selber gesteht, die grosse Sammlung japanischer Töpfereien schon aus dem Grunde zusammengebracht hat, um einmal, wie es bisher noch nicht geschehen war, eine solche den grossen Sammlungen europäischer keramischer Erzeugnisse gegenüberzustellen. Glaubte Morse wirklich, dass in diesem friedlichen Wettkampf das japanische Porzellan der japanischen Keramik Schande machen würde. Es ist wahr, die Japaner haben auf diesem Gebiete ihre Lehrmeister, die Chinesen, nie ganz erreicht; es ist auch Thatsache, dass dies schlaue Volk viel früher als die Chinesen den concurrenzlosen Markt Europa's mit kunstlosen Schleuderwaaren überfluthet hat; ein Blick auf wirklich gute Bestände alten japanischen Porzellans — ich kenne allerdings in Europa kaum mehr als zwei — zeigt jedoch zur Genüge, dass sie auch auf dem Gebiete des Porzellans Kunstwerke hervorgebracht haben, die dem grössten Theile der von Morse bevorzugten Potterieen wohl die Waage halten dürften. Doch das japanische Porzellan ist nun einmal ein Stiefkind

[1]) Es scheint sich jedoch immer mehr herauszustellen, dass auch diese Art der Töpferkunst den Japanern von den Chinesen übermittelt wurde. Die Japaner selber sind noch jetzt bereit, die schönsten Erzeugnisse dieser Art, die sich in ihrem Lande finden, als chinesische Arbeiten anzusehen. Aus China selber scheinen jedoch bis jetzt derartige Erzeugnisse noch nicht nach Europa gelangt zu sein.

der Forschung und des Sammelns und wird es wohl noch lange bleiben müssen!

Indessen diese Ausstellung, die mehr die Sammlung als den Katalog derselben trifft, raubt Letzterem nicht im Entferntesten seine grosse Bedeutung für die Erforschung der japanischen Keramik. Wir haben es hier, allgemein gesagt, vielleicht mit der gediegensten, inhaltsreichsten Arbeit zu thun, welche bisher über ostasiatische Keramik verfasst worden ist, im Einzelnen mit einer vollständigen Classification der japanischen Potterieen, die die Grundlage für jede weitere Erforschung auf diesem Gebiete sein muss. Mit unermüdlichem Eifer hat Morse alle die oben charakterisirten, inzwischen vermehrten Quellen aufgesucht und ausgenutzt, als langjähriger Professor der Zoologie in Japan hat er das Land selber bereist und sich mit den Trägern der alten Traditionen und den Töpfern direct in Verbindung gesetzt. Während der langen Zeit des Sammelns hat er geprüft und wieder geprüft; er hat Alles zu sammeln gesucht, was nur irgendwie für die japanische Töpferkunst innerhalb des von ihm selbst beschränkten Gebietes charakteristisch war. So ist auch mit dem Wachsen seiner Sammlung seine Kennerschaft gewachsen und damit auch das vorliegende Werk. Seine Sammlung umfasste bei Abschluss desselben nicht weniger als 5324 Stücke, die sich in über 600 Gattungen vertheilen, ein beredtes Zeugniss für die unendliche Vielseitigkeit und Productionskraft dieses specifischen Töpfervolkes, dem Europa in dieser Beziehung auch nicht im Entferntesten etwas an die Seite zu stellen hat.

Das Werk im Einzelnen zu besprechen, ist hier unmöglich; es auf seinen Inhalt kritisch zu prüfen, dürften zur Zeit wohl nur Wenige berufen sein. Die Zeit wird lehren, wie solide die Grundlage ist, die hier gelegt; aber es kann kaum ein Zweifel bestehen, dass man immer erkennen wird, dass hier das zur Zeit auf diesem Gebiete Menschenmöglichste geleistet worden ist. Nur die allgemeine Anlage des Werkes kann hier angedeutet werden. Eingetheilt ist der Katalog zunächst in koreanische und japanische Töpfereien. Die koreanische Gruppe zeigt, dass die auch bei uns bisher als koreanische angesehenen, vom Schreiber dieses zuerst in seinem Werke über koreanische Kunst publicirten Arbeiten auch hier als solche erkannt worden sind.[2]) Die japanische Töpferei zerfällt wieder in solche bekannter und unbekannter Herkunft, denen sich dann noch eine ethnologische, den Gebrauch der japanischen Töpferwaare illustrirende Gruppe anschliesst. Die bekannten Töpfereien sind dann nach Provinzen, innerhalb dieser nach den ihnen von den Japanern selber bald nach dem Ort der Herstellung, bald nach dem Hersteller gegebenen Namen eingetheilt. Allen diesen Abtheilungen geht eine kurze Zusammenfassung alles dessen voraus, was über diese Gruppen bisher zu ermitteln war. Jedem einzelnen Stück ist dann die Angabe der Grösse, der Zeit, der Art des Thons — bekanntlich für die Erforschung dieser Töpfereien von Seiten

[2]) Auch im koreanischen Pavillon auf der letzten Weltausstellung fanden sich dieselben Erzeugnisse als altkoreanisch ausgestellt.

der Japaner selber der eigentliche Ausgangspunkt — dann schliesslich in ausgezeichneten, auch wohl ein japanisches Auge befriedigenden Wiedergaben die Marke der Stücke beigefügt.

Diese Wiedergabe der Marken, bei der es sich um nicht weniger als 1545 Nummern handelt, für die man dem Verfasser aufrichtig Dank sagen muss, erheben dieses Werk weit über die Bedeutung eines Katalogs; nicht minder die bildliche Wiedergabe sämmtlicher in der Sammlung enthaltenen Stücke auf 40 Heliogravuren, von denen jede die Schauseite eines ganzen Schrankes wiedergiebt. Fällt hierbei auch die Wiedergabe des einzelnen Stückes nur klein aus, so sind doch die Heliogravuren so ausgezeichnet, die Gegenstände so geschickt aufgestellt, dass man fast jedes Stück in seiner Eigenart wohl erkennen kann. Die besten Stücke sind ausserdem noch auf 28 Tafeln für sich abgebildet, deren vorzügliche Wiedergabe und Anordnung die letzten deutschen keramischen Publicationen wohl etwas beschämen muss. So haben wir denn in dieser Publication ein Werk vor uns, wie wir es uns von ganzem Herzen auch für manches andere Gebiet der leider noch viel zu wenig durchforschten ostasiatischen Kunst, — wenn auch bei der Schwierigkeit der Erforschung dieses Gebietes noch recht lange vergeblich —, wünschen möchten. *E. Zimmermann.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

London. Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902.

Die diesjährige Winter-Ausstellung in der Academy war wieder eine Leihausstellung im gewohnten Stile. Rembrandt und v. Dyck zu ehren, war man in den letzten Jahren von der Tradition abgewichen. Diesmal gab es wieder jenes bunte Durcheinander, das der Veranstaltung charakteristisch ist und einen Theil ihres Reizes ausmacht. Die Kunst des XVIII. Jahrhunderts fehlte fast ganz; englische Gemälde waren ausgeschlossen worden. Im Uebrigen aber erstreckte sich das Dargebotene in reicher Mannigfaltigkeit über Zeiten und Länder. In der improvisirten Gemäldegalerie bot die dem Claude de Lorraine gewidmete Sonderausstellung einen Ort der Ruhe und der Sammlung. Das Ganze war vielleicht nicht so vornehm wie in früheren Jahren. Die Amerikanisirung, die auf dem Kunstmarkt seit einiger Zeit immer stärker fühlbar wird, war zum ersten Mal in der Academy zu spüren. Der aristokratische Besitz war zwar noch stattlich genug vertreten, daneben aber wurde allerlei gezeigt, was noch kurz vorher auf dem Markte gewesen war. Einige Monstre-Erwerbungen der letzten Zeit gaben der Ausstellung den Charakter des Sensationellen, wie Pierpont Morgan's Bilder, die, die Herrschaft des Dollars symbolisirend, äusserst effectvoll und central aufgestellt waren. Der „Colonna-Raffael“ (Nr. 85), der wahrscheinlich bald und für immer Europa verlassen wird, konnte noch einmal betrachtet werden. Die grosse Tafel ist doch im Wesentlichen gut erhalten. Die beiden Cassone-Stücke, deren Verkauf aus der Casa Torrigiani wegen des enormen Preises Aufsehen gemacht hat, Arbeiten des Francesco Pesellino (Nr. 10, 18, Lady Wantage), wurden trotz der wirren Composition und der mittelmässigen Erhaltung eifrig bewundert. Von Pierpont Morgan und der Lady Wantage abgesehen, hatte namentlich Sir Frederick Cook viele Gemälde beigesteuert.

Ich begnüge mich damit, die kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Stücke hier zu notiren, besonders diejenigen, die verhältnissmässig wenig bekannt sind, diejenigen auch, in deren Beurtheilung ich von den Angaben des Kataloges abweiche.

Von den Hauptmeistern der Florentiner Frührenaissance war Botticelli im Kataloge vertreten mit einem schwerfälligen Altarbilde, der Dreieinigkeit mit dem Täufer und Maria von Aegypten (Nr. 152,

Leopold Hirsch). Das — curios genug — mit den Initialen „S B“ signirte Bild rührt gewiss nicht von Sandro her, sondern von einem derben, nicht viel jüngeren Nachahmer. Die kleine, unter Gozzoli's Namen ausgestellte Madonnendarstellung (Nr. 7, Charles Newton Robinson) führt ihren Namen ebenso wenig mit Recht wie die schwache, dem Cosimo Rosselli zugetheilte Lunette mit Christus am Kreuze und Heiligen (Nr. 15, Sir C. Hubert H. Parry). Mehr als gute Werkstattarbeit ist das bekannte Simonetta-Bild, das gewiss nicht von Sir Frederick Cook unter Nr. 21 als „Botticelli“ ausgestellt war. Das Bildniss eines jungen Mannes mit der Laute, das der rührige Director der Dubliner Galerie kürzlich für seine Sammlung erworben hat (Nr. 22), fein und anziehend, dem Filippino Lippi nah im Typus, der Handform und dem Ausdruck, wird vielleicht mit Recht „attributed to Raffaelino del Garbo“.

Unter den ausgestellten Schöpfungen der oberitalienischen Frührenaissance kann die „Judith mit dem Kopfe des Holofernes“ in der oft wiederholten Composition Mantegna's wohl keinen Anspruch darauf machen, für eine eigenhändige Arbeit Mantegna's zu gelten. Das von der National Gallery of Ireland (Nr. 46) ausgestellte saubere und ziemlich flaue Bild stammt aus der Malcolm-Sammlung. So viel ich weiss, bisher unbekannt, und höchst bemerkenswerth als ein charakteristisches Werk des Antonello da Messina ist das Brustbild des hl. Sebastian (Nr. 26, R. Williams), nicht vollkommen erhalten, sonst aber ganz einwandfrei.

Besser repräsentirt als das Quattrocento war die italienische Hochrenaissance. Um Raphael's „Madonna Colonna“ (Nr, 85) waren — höchst dankenswerth — die zerstreuten Predellenstücke gesammelt worden, nämlich die beiden Täfelchen aus Dulwich College (Nr. 12, 17), die hübsche „Kreuztragung“, die Lord Windsor besitzt (Nr. 14) und „Christus am Oelberg“ (Nr. 11, Baroness Burdett-Coutts). Ein fünftes dazugehöriges Stück mit der Beweinung Christi ist, dem Hauptbild voraus, schon vor mehreren Jahren nach Amerika gebracht worden (Mrs. Gardner) und war nicht ausgestellt. Hinsichtlich des Oelbergbildchens möchte ich Bedenken äussern. Wenn überhaupt echt, ist es ganz und gar überarbeitet. Es giebt eine alte Wiederholung dieses Predellenstückes in deutschem Privatbesitze. Uebel zugerichtet, aber echt ist die von Miss Mackintosh ausgestellte Raphael Madonna, etwa 1504 entstanden (Nr. 82).

Fra Bartolommeo war durch ein Hauptwerk, die heilige Familie aus der Sammlung Cook (Nr. 73, datirt von 1516) und durch das schwächere und schlechter erhaltene Madonnenbild aus Lord Brownlow's Besitz (Nr. 118) vertreten, Albertinelli durch ein höchst ungewöhnliches Breitbild mit der Schöpfungsgeschichte (Nr. 43, Sir Hubert Parry). Die Tafel des Albertinelli mit ihrer chronikartigen kindlichen Erzählung, fast noch im Sinne des Quattrocento, mehr an Francia als an Piero di Cosimo erinnernd, war eine der Ueberraschungen der Ausstellung. Die Florentiner Portraitisten aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts konnte man vor mehreren interessanten, aber nicht gerade erfreulichen

Werken studiren. Von Ridolfo Ghirlandajo waren zwei anspruchsvolle, schwärzliche und harte Portraits da (Nr. 119, Lady Wantage; Nr. 33, George Salting). Das von Salting ausgestellte Bild stellt den Girolamo Benivieni dar und kommt ganz ähnlich auch in Cobham Hall vor. Das Bildniss eines ganz jungen Mannes, das Lord Windsor als „Andrea del Sarto“ (Nr. 29) zeigte, wurde mit Recht als ein Werk des Pontormo von mehreren Kennern betrachtet, während das dem Franciabigio zugeschriebene Portrait (Nr. 39, Benson) von Manchen dem Bacchiacca zugeschrieben wurde.

Mehrere halb mailändisch, halb venezianisch anmuthende Portraits waren unter dem Namen „Bartolommeo Veneto“ ausgestellt und ein als „Boltraffio“ katologisirtes Frauenportrait von geringer Zeichnung, aber feinem Farben- und Lichteffect (Nr. 35, William Beattie) ward dem Bartolommeo von mehreren Kennern zugeschrieben. Mir schien das Männerportrait, Nr. 146, das Sir J. C. Robinson gehört, wirklich eine Arbeit dieses von der neueren Kritik so oft bemühten Meisters zu sein, Nr. 37 (William Beattie), ein ziemlich trockenes Stück, dagegen nicht.

Die Venezianer der Hochrenaissance, Tizian, Tintoretto, Palma, waren mit einigen bekannten Gemälden aus den Häusern des Duke of Devonshire, Earl of Wemys, Lady Wantage, Capt. Holford und Colonel Cornwallis West stattlich vertreten.

Einige gute, verhältnissmässig wenig bekannte spanische Gemälde wurden nicht ihrer Bedeutung entsprechend beachtet. Der „Christus an der Säule mit Engeln“ aus Cook's Sammlung (Nr. 80) ist ein feines Werk Murillo's, schlicht und tief empfunden, die grosse, etwas ungeschickt componirte „Flucht nach Aegypten“ ein frühes, historisch wichtiges Werk dieses Meisters, mit unbelebten Partieen neben schön beseelten (Nr. 93, Mrs. Culling Hanbury). Zwei Werke des Velazquez aus Kingston Lazy (Ralph Bankes) hatten harten Stand. Die dem Velazqnez gegenüber merkwürdig unsichere und stets zur Negation geneigte Kritik griff auch diesmal wie bei früheren Gelegenheiten die Meninas-Skizze (Nr. 105) an und bezeichnete sie als Copie nach dem berühmten Bilde. Ich glaube, dass die unbedingte Anerkennung, mit der Carl Justi von dieser ausserordentlich lebendigen Malerei spricht, durchaus berechtigt ist. Justi bezeichnet dieses Bild als die einzige uns erhaltene Skizze von Velazquez zu einem grossen ausgeführten Gemälde. Das aus demselben Besitz stammende Bildniss eines Cardinals Borgia (Nr. 139), merkwürdig roh im Blau des Gewandes und wieder überaus fein im Kopf, namentlich in der Augenpartie, muss doch wohl als Arbeit des grossen Meisters betrachtet werden.

Nun zu Claude, der mit einiger Gewaltthätigkeit in den Vordergrund geschoben war. Ich glaube nicht, dass 30 Bilder dieses Meisters schon einmal zusammen ausgestellt gewesen sind. Möglich ist es nur in London. Der Meister ist in den englischen Privatgalerieen, namentlich in den älteren, aristokratischen Sammlungen glänzend vertreten. Im XVIII. Jahrhundert und zu Anfang des XIX. galt der Franzose als der grösste Landschaftsmaler. Damals entstanden die englischen Galerieen und da-

mals entstand die englische Landschaftsmalerei. Claude hat die Entwicklung der englischen Malerei stärker bestimmt als die Entwicklung der französischen Malerei. Richard Wilson und Turner hatten das erhabene Vorbild Claude's vor Augen. Höchstens Cuijp und Rubens kommen noch als eben so stark wirkende Kräfte bei der Ausbildung der englischen Landschaftsmalerei in Betracht. Die Auffassung unserer Zeit steht der Gestaltungsart des französischen Meisters unfreundlich und ungeduldig gegenüber. Die Ausstellung bot die günstigste Gelegenheit, zu erwägen, was die einst bewunderten Schöpfungen uns noch bedeuten. Nützlicher und origineller gewiss ist es, die Vorzüge dieser sicheren, selbstständigen Gestaltungskraft, dieses feinen Farbensinns zu betonen, als die fatale Absichtlichkeit seiner Landschaftsconstructionen zu tadeln.

Vor den ausgestellten Schätzen, unter denen die berühmten Stücke des Duke of Devonshire, der Earls of Radnor, Northbrook, Yarborough, des Marquis of Lansdowne nicht fehlten, einigte man sich leicht darüber, dass die grosse Composition, das Schloss am Meer (Lady Wantage, Nr. 67) ein 1664 zu Rom ausgeführtes Gemälde, den Preis erhalten müsste. Eine grosse Fläche in einheitlichem, feinem, graugrünem, nebligem Ton, von mildem Glanz, märchenhaft, eine Vision, die geringe Anforderungen an Wahrscheinlichkeit und Naturwahrheit weckt, mit wenig hervortretender Staffage. In Schöpfungen von der Art dieses Bildes liegt für uns die Stärke des Meisters. Alles Genrehafte, Dramatische, Mythologische, Antikisirende, Pathetische — und nach vielen Richtungen strebte der Ehrgeiz des Claude — scheint heute seine Wirkung zu verfehlen. Vielleicht noch liebenswerther als das „Enchanted Castle“ erschien das in der Tönung und Stimmung nah verwandte kleine Bild aus Lord Northbrook's Besitz (Nr. 71), ein Idyll von zarter Schwärmerei, mit vielfach abgestufter Fernsicht und feinem Email des Malwerks.

Die wenigen guten altniederländischen Tafeln, die zu sehen waren, sind bekannte Erscheinungen, über die das Urtheil leidlich feststeht, wie das Memling-Bildniss, das George Salting aus der Sammlung Felix kürzlich erworben hat (Nr. 2) und die viel besprochene Tafel des Aegidius-Meisters, die auf der Dudley-Versteigerung Herrn Steinkopf zugeschlagen worden ist (Nr. 9). Weniger bekannt ist das kleine, sauber durchgeführte Bild mit dem Salvator, willkürlich dem Bellegambe zugeschrieben, den Eingeweihten leicht kenntlich als eine der vielen Arbeiten des Marcellus Coffermans (Nr. 5, Lady Wantage).

Die am meisten beachteten vlämischen Gemälde des XVII. Jahrhunderts waren von Pierpont Morgan geliehen, von Rubens (Nr. 103) das Bildniss des Cardinal-Infanten Ferdinand, eines der fünf oder sechs bekannten Exemplare, wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus seiner späteren Zeit, aber flackrig im Effect, äusserlich und ohne tieferes Interesse an der Persönlichkeit aufgefasst, von v. Dyck (Nr. 102) das stolze Bildniss einer jungen Frau mit ihrer kleinen Tochter, das Sedelmeyer vor einigen Jahren aus Genua entführt hat, elegant und coloristisch

überaus reich, mit dem Frauenkopf von banaler Hübschheit, der anscheinend vom Restaurator modernisirt worden ist. Die unter Nr. 124 ausgestellte „Familie des Herzogs von Buckingham" stellt diese Familie nicht dar und erscheint als die Compilation eines Rubens-Nachahmers, ähnlich wie das vor mehreren Jahren als „v. Dyck" für die Brüsseler Galerie angekaufte Familienportrait (Mrs. Culling Hanbury).

Von den holländischen Meistern, die sonst auf englischen Leihausstellungen so glänzend erscheinen, war Rembrandt auffällig schlecht vertreten, Albert Cuijp und Pieter de Hoogh ganz kümmerlich und Hobbema gar nicht. Nur drei grosse Meister der holländischen Schule traten würdig auf: Jan Steen, Jacob van Ruisdael und Frans Hals. Steen's „Gebet vor dem Mahle", ausgestellt vom Duke of Rutland (Nr. 137), ist eines seiner seriösen Sittenbilder, eine der ziemlich seltenen Schöpfungen, in denen der Meister seine ausserordentlichen Gaben rein entfaltet. Ruisdael's grosse und berühmte Waldlandschaft aus Worcester College in Oxford (Nr. 100) enttäuschte ein Wenig, erschien etwas trocken und stimmungslos, während ein so gut wie unbekanntes Werk dieses Meisters, die Wassermühle aus dem Besitze von Lewis Fry in Bristol (Nr. 134), einen vorzüglichen Eindruck machte, mit dem einfachen Motiv, der concentrirten Wirkung und der Unmittelbarkeit der Naturauffassung. Offenbar ein frühes Werk des Meisters. Frans Hals blieb über Rubens und v. Dyck als Portraitist Sieger; das Bildniss von ihm, das Michiel de Wael vorstellen soll und jetzt im Besitze des Herrn Sanderson in Edinburgh ist, übertraf an Lebensfülle, Leichtigkeit der Bewegung, an Grazie (freilich einer höchst männlichen Grazie) bei Weitem die vlämischen Bildnisse der Nachbarschaft, allerdings gehört dieses Bild, das etwa 1630 entstanden ist, wohl zu seinen glücklichsten Schöpfungen (Nr. 101). Ein gutes, aber durchaus nicht so glänzendes, auch nicht so wundervoll erhaltenes Bildniss des Frans Hals, aus wesentlich späterer Zeit ist das von Forbes-Robertson (Nr. 133) ausgestellte Portrait einer älteren, unschönen Frau, ziemlich schwärzlich und reizlos in der Färbung, aber von grosser Feinheit in der Charakteristik der verständigen und bescheidenen Seele.

Holbein's Name stand mehrmals im Kataloge, doch war kein echtes Bild von ihm zu sehen. Das aus All Souls' College in Oxford als Arbeit eines Unbekannten geliehene Portrait des Dr. Thomas Linacre (Nr. 165) ist, wie mir scheint, eine alte Copie nach Holbein. Ein sehr bedeutendes Bild war unter den „Holbein"-Bildern, nämlich das Bildniss eines jungen Mannes aus dem Besitz von Lewis Fry (Nr. 157), in dem ich ein vorzügliches Original von der Hand des Lucas van Leyden sehe, von 1520 etwa, höchst charakteristisch in der schon etwas manirirten Zeichnung, pathetisch im Ausdruck, tadellos erhalten. Als „Amberger" war ein Männerportrait ausgestellt, das offenbar um 1490 schon entstanden ist, sehr tüchtige, Nürnberger Arbeit; nach dem Wappen auf dem Ringe ist ein Tucher dargestellt, wenn ich recht gesehen habe (Nr. 1, Lady Wantage).

Als erfreuliche Ueberraschung tauchte wieder ein bisher unbekanntes Werk Dürer's auf (Nr. 211, J. T. Dobie), ein Männerportrait, signirt und

datirt 1521, offenbar in den Niederlanden, auf der Reise gemalt (auf Eichenholz!). Ein kräftiger, bartloser Mann mit einem Kopf von stolzem Schnitt, nicht „Luther", wie der Katalog angab, sehr gut im Raume, mit einem grossen Hut, prächtigem Pelzwerk, der einen Hand unten am Rande, im Ganzen nah verwandt dem herrlichen, gleichfalls von 1521 datirten Portrait in Madrid, allerdings nicht eben so gut erhalten.

Friedländer.

Die Versteigerung Hayashi. Vom 27. Januar bis zum 1. Februar 1902 wurde in Paris der Bestand an älteren japanischen und chinesischen Kunstwerken, den T. Hayashi, der bedeutendste Japanhändler von Paris und ehemalige japanische Generalcommissar bei der Weltausstellung von 1900, in den letzten Jahrzehnten zusammengebracht hatte, versteigert, da der Besitzer, welcher in seinem Geschäft von seinen drei Brüdern unterstützt worden war, sich einer anderen Laufbahn zuzuwenden beabsichtigt. Ausser den Pariser Sammlern betheiligten sich einige Deutsche an der Versteigerung, so Prof. Oeder aus Düsseldorf, Prof. Grosse aus Freiburg, auch Director Brinkmann und der Unterzeichnete. Hauptgruppen bildeten 71 Holzsculpturen, etwa 50 Masken, gegen 200 Lackarbeiten, 212 Inros, 35 Kämme, 9 chinesische, ca. 40 japanische Porzellane, 9 chinesische, gegen 40 koreanische und sonstige, ca. 320 japanische Thonwaaren, 26 chinesische, 90 japanische Bronzen, zahlreiche Stichblätter und sonstige Säbelverzierungen, verschiedenes Rauchgeräth, über 600 Netzkes, ferner Puppen, Stoffe, endlich 4 chinesische, 16 buddhistische, ca. 170 japanische Malereien. Der Gesammterlös betrug fast eine halbe Million Franken. Die Farbendrucke und illustrirten Bücher sollen im Frühjahr versteigert werden.

Unter den Holzbildwerken erreichte eine sitzende Gestalt Bodhisatwa's, aus dem IX. Jahrhundert (Nr. 2), den Höchstpreis von 8100 Frcs. (wozu immer der Zuschlag von 10 % hinzuzurechnen ist). Das älteste und in seinen Formen strengste Stück, ein stehender lebensgrosser Bodhisatwa aus dem VIII. Jahrhundert, von dem nur alle Farbe abgewaschen war (Nr. 1), erwarb der Louvre für 3050 Frcs. [1]) Manche dieser ernsten,

[1]) Hier seien die übrigen Erwerbungen des Louvre, der unter Beihülfe der bereits über tausend Mitglieder zählenden Gesellschaft der Amis du Louvre eifrig daranging, seine zunächst noch in den Anfängen steckende asiatische Sammlung auszubauen, nach dem Journal des Arts aufgeführt: ausser der genannten Nr. 1 noch Nr. 3, sitzende kleine Statuette Jebissus, IX. Jahrhundert (320 Frcs.); 42. Zwei Statuetten des Kwanon und Seisi (180 Frcs.); 45. Amida (270 Frcs.); 81. Maske einer alten Frau, XVII. Jahrhundert (150 Frcs.); 103. Eine hübsche Lackdose des XVI. Jahrhunderts mit einem Elephanten (620 Frcs.); 107. Eine mit Lack überzogene Lederdose (220 Frcs.); 155. Eine Schreibschachtel des XVII. Jahrhunderts mit der Gestalt Hotei's (1210 Frcs.); 1462. Buddhistische Malerei der Kose-Schule (2150 Frcs.); 1474. Bildniss eines Dichters, Malerei von Mitsunobu, XVI. Jahrhundert (600 Frcs.); 1478. Hofdamen von Mitsunori, XVII. Jahrhundert 310 Frcs.); endlich 1616, eine Skizze von Hokusai (125 Frcs.).

fein erfassten Götterbilder von träumerischem Ausdruck, die zumeist dem X. bis XV. Jahrhundert angehörten und vielfach noch die alte Bemalung und Vergoldung unter der Staubschicht der Jahrhunderte bewahrten, brachten es auf Preise zwischen 3000 bis 5100 Frcs., so Nr. 11, eine sitzende Gestalt Dschiso's von Dschotscho († 1057) auf 4200, ebenso Nr. 14, die Gestalt Bischamon's, von Umke (XII. Jahrhundert), u. s. w. Andere wurden mit 1000 bis 1650 bezahlt, die hübschesten unter den kleineren mit 360 bis 900 Frcs.

Von den Masken wurden die beiden charaktervollen, noch dem VIII. Jahrhundert angehörenden (Nr. 72 und 73) mit 950 und 900 Frcs. bezahlt; die späteren, zumeist dem IX. bis XI. Jahrhundert entstammenden mit 200—300 Frcs.

Die Reihe der Lackarbeiten, die besonders schön vertreten waren, zum Theil in Exemplaren, wie sie in Europa noch kaum gesehen worden sind, wurde durch einen grossen Kasten zum Aufbewahren heiliger Schriften, aus dem VIII. Jahrhundert, eröffnet (Nr. 84), dessen reich verschlungene Perlmutterincrustation in Form stilisirter Blumen auf der Weltausstellung von 1900 die allgemeine Bewunderung erregt hatte: er ging billig weg, für 1200 Frcs., weil der eine Rand des Deckels nicht gut erhalten war. — Dann folgten mehrere Stücke des XII. Jahrhunderts, aus der Glanzzeit der Kamakura (1185—1215): Nr. 85 ein Papierbehälter mit Puppen in Perlmutter eingelegt (600 Frcs.); Nr. 86, sehr schön, eine ebensolche Schachtel mit einem Arrangement von Feldblumen und Gräsern, die zum Theil in hellblauer Lackfarbe gemalt waren (780 Frcs., billig); Nr. 87, runde Dose mit Wappen in Goldlack und Blei (2020 Frcs.); endlich Nr. 88, die schönste, eine ebensolche Dose mit stilisirtem Blumenornament in Perlmutter (2100 Frcs., wie das Vorige von der Weltausstellung her bekannt). — Neben diesen Erzeugnissen einer vorbildlichen, Kraft, Schönheit und Eigenart paarenden Verzierungskunst schwanden all die feinen Erzeugnisse der späteren Zeit in Nichts dahin: die Korins erschienen grob und plump daneben, selbst solche von besserer Qualität, als die hier vertretenen.

Zwei Schachteln des XIII. Jahrhunderts (Nr. 89 und 90) gingen für 440 und 230 Frcs. weg; zwei des XVI. Jahrhunderts für 250 (Nr. 91) und 1300 (Nr. 92 mit einem sehr fein gemalten Flug zahlreicher kleiner Schwalben). Vier Lackarbeiten des XV. Jahrhunderts erzielten Preise zwischen 560 und 800 Frcs., eine sechseckige Schachtel mit Wappen (Nr. 97) 3100, eine überfein gemalte Schreibschachtel aus dem Besitz des kunstliebenden Schogun Yoshimassa (Nr. 98, Weltausstellung) gleichfalls 3100 Frcs.

Das XVI. Jahrhundert war durch 45 Stücke vertreten; zumeist zwischen 300—900 Frcs.; Nr. 135 Schreibschachtel mit Hahn und Henne 920 Frcs., Nr. 137 desgleichen mit Hirsch und Hündin (weit moderner aussehend) 2050 Frcs., Nr. 140 desgleichen mit Biwa (Saiteninstrument) 1190 Frcs.

Unter den Lackarbeiten des XVII. Jahrhunderts brachten es viele auf sehr hohe Preise: Nr. 144, eine ganz kleine Etagère mit zwei Schubladen, 1650 Frcs.; Nr. 145 und 146 von Kadschikawa 2500 und 2000 Frcs.; Nr. 155 Schreibkasten mit dem Gott Hotei 1210 Frcs. (Louvre); Nr. 157, ein anderer, mit dem im Wasser sich spiegelnden Mond 3100 Frcs.; Nr. 160 ein grosser von Koëtsu, mit einem Rind, etwas roh, 2400 Frcs.; von Korin's Arbeiten gelangte Nr. 161, der fragwürdige, aber als berühmt ausgeschrieene Schreibkasten mit dem Tannenwald, nicht zur Versteigerung, da sich kein Käufer fand, der auf die Mindestforderung von 25000 Frcs. eingehen wollte; Nr. 162 ein anderer Schreibkasten von ihm mit einem chinesischen Weisen in einer Barke, Composition von kühner Wirkung, 2350 Frcs.; Nr. 163 desgleichen mit Hirsch und Hindin, Blei und Perlmutter auf mattgoldenem Grunde, 1210 Frcs.; Nr. 164 runde Theebüchse mit Perlmutterblumen, 620 Frcs., billig. — Nr. 167, eine Tafel mit dem Dichter Rihaku, von Ritsuo, etwas kleinlich in der Ausführung, 8000 Frcs., theuer; Nr. 168, kleine Holzstatuette eines stehenden Bettlers, von demselben, theilweise farbig, von guter, lebhafter Bewegung, 2305 Frcs.

Die Inro's, Medicinbüchschen, welche am Gürtel getragen werden, brachten meist 50—250 Frcs. (XVII. Jahrhundert), 125—200 Frcs. (XVIII. Jahrh.), 75—100 Frcs. (XIX. Jahrh.). — Unter denen des XVII. Jahrhunderts, die meist kraftvoller componirt waren als die späteren, auch viel Perlmuttereinlagen zeigten, waren viele mit Künstlernamen, doch erregten sie einen weniger lebhaften Wettbewerb, weil das Interesse für sie noch nicht weiter verbreitet ist; hoch bezahlt wurden solche mit Affen (360, 450, 530 Frcs.), mit Musikinstrumenten (Nr. 297 — 380 Frcs.), auch sonst wurden einige mit 380—520 Frcs. bezahlt, Nr. 334 eine sehr feine Landschaft auf einem aus dem matten Goldgrunde ausgesparten schwarzen Rund 850 Frcs. — Von den Ritsuo's (Nr. 372—376) gingen vier zu 1000—1400 Frcs. weg, eines (Nr. 375) mit nachgeahmten Münzen, zu 350 Frcs.

Unter denen des XVIII. Jahrh. sind zu verzeichnen: ein Bauer auf einem Rind 950, ein Flug Schwalben 450, Tauben 390 Frcs.; die sehr gelungene Nachahmung einer Theepulverbüchse (Tschaïre) in ihrem Seidenbeutel (Nr. 419) 155 Frcs., billig.

Kämme erzielten 30—100 Frcs.; drei elfenbeinerne mit Perlmuttereinlagen, von K. Dschitoku (Nr. 459—461) 200—300 Frcs.

Von Porzellan war nichts Besonderes da, weil es im japanischen Kunsthandwerk überhaupt kaum eine Rolle spielt. — Die paar chinesischen Stücke wurden meist von dem Pariser Chinahändler Héliot aufgekauft. — Unter den japanischen waren ein paar Stücke von Goroshitschi (XVI. Jahrhundert), darunter Nr. 471 ein Tschawan (Theeschale), grau, krakelirt, mit Blau, 85 Frcs.; die bunt bemalten Stücke mit vorherrschendem weissen Grunde, aus Arita in der Provinz Hisen, Erzeugnisse des XVII. Jahrhunderts, welche einst unter der Bezeichnung ancienne

première qualité du Japon so gesucht waren, erwiesen sich als nicht zugkräftig, bestanden auch nur aus unbedeutenden Stücken: Nr. 486, eine weisse sitzende lebensgrosse Katze, aus Hirato (gleichfalls Provinz Hisen) 510 Frcs.; aus Kutani in der Provinz Kaga waren einige alte, in grün, gelb, schwarz und blau bemalte Stücke zu 90—140 Frcs.

Dagegen bildeten die sonstigen *Töpfereierzeugnisse* einen besonders mannigfaltigen und daher interessanten Theil der Sammlung. *Chinesische* Stücke gab es da nicht viele: immerhin drei sogenannte Temmoku-Schalen, von brauner in ein tiefes Schwarzblau übergehender Glasur, deren irisirendes Aussehen, verbunden mit einer feinen Strahlung des Braun, ihren Reiz bildete, aus dem XIII. Jahrh.; die kleinste aber schönste (Nr. 504) mit 805 Frcs. bezahlt, die andern mit 620 und 320. Den höchsten Preis (1850 Frcs.) erzielte Nr. 505, eine kleine beutelförmige Vase des XII. Jahrh. mit Oesen, von mondscheinfarbenem Grau, wie der Katalog sich hübsch ausdrückte, in taubenfarbenes Lila gehend, fein krakelirt; eine flache Schale von Elfenbeinfarbe mit eingeritzten Verzierungen, aus derselben Zeit (Nr. 506) 300 Frcs.; eine kleine tiefgrüne Seladonschale (Nr. 509) 509 Frcs.

Die *koreanischen* Gefässe, meist flache Schalen von unscheinbaren vom Grau zum Schwarz und Braun gehenden Tönen, verdanken ihre Werthschätzung wohl zum grossen Theil den zufälligen Wirkungen, welche die Zeit an ihren Glasuren hervorgebracht hat, sowie dem Umstand, dass sie, als Beigaben der Todten (viele auf der Insel Luçon gefunden), durch die Absperrung des Lichtes und die Einwirkung der Erde sich verändert haben; doch muss auch ihre eigenartig feine Verzierung durch eingedrückte regelmässige Muster, die mit weisser Glasur ausgefüllt wurden, als eine durchaus berechtigte Eigenthümlichkeit anerkannt werden. Auch Stücke mit figürlicher, dunkel auf ebenen hellen Grund aufgesetzter Verzierung kamen vor. Die grössere Hälfte der 38 Stück, des Restes einer Sammlung, deren schönste Stücke sich jetzt in der Villa der Frau Dr. Meyer am Titisee befinden, gehörte dem XVI. Jahrh. an, die übrigen dem XVII.

Nach ihren einzelnen, für den Europäer schwer auseinander zu haltenden Gattungen gesondert, waren namentlich die folgenden Stücke hervorzuheben: Art Korai (eines der drei Königreiche, in die Korea ursprünglich zerfiel): Nr. 511 grosse fein-krakelirte Flasche 300 Frcs.; eine ebensolche Schale (Nr. 517) 290 Frcs. — Art Hakeme (mit der Bürste gezogene concentrische helle Streifen in der Glasur: Nr. 512 Schale 200 Frcs.; ein sehr malerisch wirkender Topf (Nr. 534) 620 Frcs. — Art Kohiki, mit heller, in verschiedene zarte Töne spielender Glasur: Nr. 514 flacher Topf 350 Frcs.; Schalen (Nr. 522 und 524) 150 und 175 Frcs. — Art Mitshima (Name einer alten koreanischen Provinz und für alle vertieften und mit weisser oder schwarzer Glasur ausgefüllten geometrischen Verzierungen verwendet): Nr. 516 Schale 255 Frcs.; Nr. 520 (nach beliebter Art stark mit Goldlackadern restaurirt) 155 Frcs.; andere Schalen

zwischen 85 und 200 Frcs. — Endlich die Arten Jedo (Nr. 521, 365 Frcs.; andere 85 bis 165 Frcs.); Todoya (ein Freund der Theeceremonie zur Zeit Hideyoshis) Nr. 530 rothbraune Schale 155 Frcs.; Yegorai (mit dunkelbraunen, frei gemalten, nicht eingeritzten Verzierungen auf hellem Grunde) Nr. 531 Topf 125 Frcs.; Nr. 539 Vase 110 Frcs., beide mit figürlichen Friesen.

Von der Insel Luçon stammten Nr. 549 grosse gequetschte schwarze Vase 80 Frcs., und zwei wohl japanische Vasen (100 und 155 Frcs.). — Eine Schale unbestimmten Ursprungs mit braunen Verzierungen auf hellem Grunde (Nr. 552) brachte es auf 450 Frcs.

Die japanischen Thonwaaren waren sehr sorgfältig nach ihren Herstellungsorten gegliedert. Eine mittelgrosse Wasserflasche mit breitem Ausguss, die nur ganz oben am Rande etwas Glasur zeigte, war Giogi, dem Erfinder der Drehscheibe im VIII. Jahrhundert, zugeschrieben (Nr. 553) und brachte nur 40 Frcs. — Erzeugnisse von Seto, dem Hauptort in der Provinz Owari: die ältesten Tschaïre's (Theepulverdosen), aus dem XIII. Jahrhundert, 70 und 95 Frcs., die übrigen nur 50 Frcs.; Flaschen mit blauer, gelber, brauner Glasur, 80 bis 105 Frcs.; Mizusashi (breite Wassertöpfe) 62 bis 120, ein besonders schöner (Nr. 576) 165 Frcs.; kleine Parfümdosen 42 und 80 Frcs.; zwei grosse Tschaïre's (Theekummen) 75 und 80 Frcs., die übrigen 30 bis 80 Frcs. — Oribe (ein Vasall Hideyoshi's, der die Nachahmung von Gefässen der Philippinen gefördert haben soll), ziemlich rohe und charakterlose Erzeugnisse mit grüner Glasur, 47 bis 105 Frcs. — Shino (Liebhaber des XVI. Jahrhunderts), Schalen ca. 50 Frcs., eine 135 Frcs. — Ofuke (Atelier des XVII. Jahrhunderts in Nagoya in der Provinz Owari) Nr. 629 eine grosse, farblose Schale 60 Frcs., eine andere (Nr. 631) 350 Frcs. — Tokoname (Dorf der Provinz Owari) Nr. 635 Flasche von rauhem Thon, XVII. Jahrhundert, 50 Frcs. — Narumi (ebenso) Nr. 636 Theebüchse mit phantastischer Glasur 215 Frcs. — Karatsu (Hauptort der Provinz Hisen) Nr. 638 dunkelgraue, fein krakelirte Schale und Nr. 639 grosse Schale, beide XVI. Jahrhundert, 210 und 450 Frcs.; andere 42, 66 Frcs. — Takatori (Dorf der Provinz Tschikusen) 20 bis 48 Frcs. — Tampa (Provinz), 40 bis 50 Frcs., eines 95 Frcs. — Dsedse (in der Provinz Omi) Nr. 678 sehr grosse, plumpe Flasche 73 Frcs. — Shigawaki (in der Provinz Omi), rohe körnige Masse, leicht speckige Glasur: Nr. 680 und 681, Wassergefässe des XVII. Jahrhunderts, hell-gelbliche Glasur auf rothbraunem Grunde, 80 und 82 Frcs.; Schalen 40 bis 64 Frcs.; Nr. 690 grosse Theedose mit heller taubenfarbener Glasur, über die ein brauner Tropfen lang hingeflossen ist, 122 Frcs. — Jga (Provinz) Nr. 691 Wassergefäss von körniger Masse mit grünlicher Glasur, XVI. Jahrhundert, 105 Frcs.; Schalen mit grünlicher Glasur 30 bis 105 Frcs. — Hagni (in der Provinz Nagato), Schalen mit heller Glasur 20 bis 80 Frcs. — Higo (Provinz, deren Erzeugnisse auch oft nach dem Hauptorte Yatsutschiro benannt werden) Schalen 20 bis 80 Frcs.; Nr. 709, cylindrische Flasche

des XVII. Jahrhunderts, mit kleinem Ausguss, eingeritzte und mit Weiss ausgefüllte Ornamente in feinem Grau, 250 Frcs.; Nr. 706 drei im Brand zusammengewachsene Schalen 52 Frcs.

Bisen (Provinz, auch nach dem Hauptorte Imbe genannt), rauhe, etwas speckige Masse, fast gar keine Glasur: Flaschen und Vasen 35 bis 82 Frcs.; Nr. 718 Vase in Form eines Beutels, gelbliche Glasur über dunklerem Grunde, 650 Frcs.; plastische Erzeugnisse in brauner Masse 90 bis 260 Frcs., nicht ansprechend; Nr. 725 Räucherfass in der Gestalt einer Sannin 600 Frcs. — Shidoro (in der Provinz Totomi) Nr. 732 eine eigenthümliche Theedose 315 Frcs. — Ohi (Dorf in der Provinz Kaga) Nr. 740 und 741 zwei grosse Schalen mit stark gelber, in Rothgolden spielender Glasur, 115 und 155 Frcs. — Odo (Dorf in der Provinz Tosa) Nr. 743 Schale mit regelmässigem, blauem Ornament auf hellgelblichem Grunde, XVII. Jahrhundert, 130 Frcs.

Künstlererzeugnisse: Koyetsu (XVII. Jahrhundert in Kioto) Schalen, röthlich, 210 und 250 Frcs. (Nr. 750 und 751). — Kutschii (dessen Sohn) Nr. 752, Räuchergefäss in Form eines dunkelgraugrünen glasirten Stiers, auf dem ein unglasirter Sannin sitzt, 650 Frcs. — Fuhaku (in Kioto) Nr. 754 Schale von leuchtendem Lachsroth mit etwas Weiss darauf, 190 Frcs. — Ninsei (ebendort, XVII. Jahrhundert) Nr. 755 Schale mit ein paar dunkelbraunen Strichen, die leicht auf feinen hellen Grund gesetzt sind, 650 Frcs. — Kensan (in Kioto), wohl kein Stück von ihm, ausser der zerbrochenen, mit Blumen und Schriftzeichen in Braun bemalten Platte aus der Sammlung Goncourt (Nr. 757) 42 Frcs.; Nr. 756 Wassergefäss, leicht mit einem Bambuswalde verziert, hübsch, 170 Frcs.; Nr. 759 Schale mit sehr farbigem Ornament 185 Frcs.; Nr. 760 kleine Parfümdose mit regelmässigem, schwarzem Ornament 57 Frcs. — Yeraku (XIX. Jahrhundert) Nr. 769 Schale, unter Mitverwendung eines von Ninsei stammenden Scherbens, 55 Frcs. — Raku (Glücks-) Waare (eine besonders derbe und kraftvolle Art, die seit dem XVI. Jahrhundert in Kioto hergestellt wurde), die Glasuren zum Theil irisirend: Nr. 772 kleine Theebüchse mit schwarzer Glasur über Roth 350 Frcs.; Nr. 773 desgl. rosa-fleischfarben 220 Frcs.; Schalen in hellrosa 235, grau krakelirt mit rosa Hauch 220, tiefroth 180, rosa 170, Braun in Grün übergehend 135, roth und dunkelgrün 105 Frcs. u. s. w. — Kiyomitsu (Stadttheil von Kioto), theils helle theils graubraune Glasur, bald fein bald grob krakelirt: Nr. 799 Flasche mit ein paar aufgemalten feinen Bambusblättern 410 Frcs.; Nr. 800 desgl. mit blauen Pflanzen 110 Frcs.; Nr. 801 desgl. viereckig 82 Frcs.; Nr. 802 Räuchergefäss mit kräftiger Krakelirung 135 Frcs.: Nr. 803 und 804 Schalen mit Malerei in lebhaften Farben 175 und 200 Frcs. — Omuro (Atelier in Kioto) Flaschen in grün und blau decorirt, 70 und ca. 50 Frcs. — Misoro (desgl.) Nr. 807 Schale von sehr feinem, hellem Thon 500 Frcs.

Den Beschluss dieser Abtheilung bildeten die Satsumawaaren, die ja ursprünglich, im XVII. und XVIII. Jahrhundert, ihre helle sahnen-

farbige, äusserst fein krakelirende Masse noch ohne alle farbige Verzierung zeigten und erst gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts zu lebhafter, aber immer noch auf wenige Stellen beschränkter Bemalung übergingen, bis sie erst im XIX. in die bekannte überfeine Art ausarteten. Nr. 837 kleines Räuchergefäss in Form einer abgestumpften Pyramide auf vier Füssen 720 Frcs.; Nr. 824 Vase des XVII. Jahrhunderts 200 Frcs.; Nr. 829 und 830 zwei grosse Theedosen mit dicker, mattdunkelgrünlicher Glasur, 180 und 100 Frcs.; andere Theedosen 65 bis 85 Frcs.: Schalen 52, 100 (Nr. 827, gelbe Glasur wie bei der Ohiwaare), 210 (Nr. 836, mit in's Violette gehender Glasur); Nr. 838 sitzender Hund, nicht ansprechend, 205 Frcs. — Die paar farbigen Stücke brachten 125 bis 165 Frcs.; Nr. 840 ein Räuchergefäss auf drei Füssen 380 Frcs.

Die Abtheilung der Metallarbeiten wurde eingeleitet durch 10 altchinesische Bronzen aus der Zeit zwischen den Dynastieen Tschëu und Han (1134 bis 202 vor Chr.). Diese aussergewöhnliche, durch die Kraft und die reiche Verzierungsweise der Stücke ausgezeichnete Sammlung brachte im Ganzen ca. 33,000 Mk., einen äusserst niedrigen Preis, zumeist unter der Hälfte des Taxwerthes, der es nur bedauern lässt, dass keine deutsche Sammlung vorhanden ist, die es ihrer Bestimmung und ihren Mitteln nach hätte unternehmen können, das Ganze, wenn auch zu einem noch etwas höheren Preise, zu erwerben. Zwei Stücke wenigstens sind in eine deutsche Privatsammlung gelangt und werden nun hoffentlich dem Vaterlande erhalten bleiben. Das älteste und kraftvollste dieser Stücke dagegen, Nr. 846, eine grosse tiefe Opferschale für Fleisch, auf erhöhtem Fuss, aussen mit zahlreichen Knöpfen geziert, stark oxydirt (3100 Frcs.), wird wohl für immer Frankreich verbleiben. — Nr. 847 ein Gefäss für Blut, in Form eines ungeschlachten Pferdes, das am wenigsten hervorragende Stück, 1000 Frcs. — Nr. 848 Opferschale mit Deckel, von gedrückter runder Form, 3900 Frcs. — Nr. 849 ebenso, kleiner, schön patinirt, 5100 Frcs. — Nr. 850 hohe grosse vierkantige Vase für Trankopfern, röthlich patinirt, 2500 Frcs. — Nr. 854 eine andere von bauchiger Form mit langem Hals, schön vergoldet und vollendet in der Form, 7100 Frcs., der höchste Preis. — Nr. 851 Trinkgefäss auf drei Füssen, mit Deckel, 3100 Frcs. — Nr. 852 Giesser auf vier kurzen Füssen 3100 Frcs. — Nr. 853 schöne runde Opferschale mit ebensolchem Deckel und kräftigen Griffen an der Seite, kaum patinirt, 2100 Frcs. — Nr. 855 Schale zum Händewaschen, auf kurzen Füssen, mit Griffen, kaum patinirt, 2000 Frcs.

Unter den Bronzen der nachfolgenden Zeiten waren noch manche sehr schöne Stücke, so Nr. 860 eine Vase ähnlich Nr. 854, 2000 Frcs.; Nr. 859 eine bauchige Vase mit kurzem Hals 1050 Frcs.; Nr. 856 ein kesselförmiges Gefäss auf kurzen Füssen, mit beweglichem Bügel, 1550 Frcs.; Nr. 857 eine becherförmige Vase 1500 Frcs.; Nr. 858 eine grosse Kanne von alterthümlicher Form 1000 Frcs. — Die übrigen 100 bis 800 Frcs., darunter kleine Vasen 220 bis 320 Frcs.

Eine kleine sitzende vergoldete Buddha-Statuette (Nr. 872, tibetanisch) 620 Frcs.

Unter den japanischen Bronzen war nur Nr. 882, die sitzende Figur Amida's von mittlerer Grösse ($^1/_2$ m hoch), die Fleischtheile vergoldet, XIII. Jahrhundert, bemerkenswerth (5000 Frcs.); die neun übrigen aus der Zeit vor dem XV. Jahrhundert stammenden Stücke brachten 125 bis 610 Frcs.; die späteren 100 bis 550 Frcs., auch 50 bis 100 Frcs.; Nr. 912 ein Falke auf einem Gestell 1600 Frcs.; ein moderner (Nr. 983), aus der Serie der zwölf Stück von Tschokitschi Susuki, 1000 Frcs. — Die Cloisonnés enthielten nichts Nennenswerthes.

Eine Rüstung (Nr. 1004) wurde für 185 Frcs., alte Pfeilspitzen zu ca. 20 Frcs. verkauft, kleine Säbel und Dolche zu 50 bis 155 Frcs.

Die Stichblätter wurden zuerst zu je 10 Stück für 60—120, also das Stück im Durchschnitt für 6—12 Frcs. verkauft. — Dann kamen einzelne an die Reihe, wobei diejenigen aus dem XIII. bis XVI. Jahrh. die höchsten Preise, nämlich bis 155 Frcs., ja ein paar 200 und 300 Frcs. (XVI. Jahrh.) erzielten. Die Arbeiten des X. und XI. Jahrh., von einfacher Zeichnung, durchbrochen, um 85--90 Frcs.: XII. Jahrh., in flachem Relief, 40—95 Frcs.; XIII. Jahrh. 40—130 Frcs., mit eingelegten Blumenranken in gelbem Metall 155 Frcs.; XIV. Jahrh., flaches Relief, durchbrochen, in Silber und Bronze eingelegt, 20—155 Frcs.; XV. Jahrh., durchbrochen, die alte Art wieder aufnehmend, 20—120 Frcs.; XVI. Jahrhundert, ebenso, 25—155 Frcs., ein Ochs (aus der Schule Kanaye's) 200, mit Nachahmung von Prägestempeln 310 Frcs.; XVII. Jahrh. 50—100, ein mit Email, Korallen, Gold eingelegter 178, solche mit durchbrochen gearbeiteten Orchideen 137 und 170 Frcs.; XVIII. Jahrhundert 15—25, XIX. Jahrh. 15—50 Frcs. — Endlich kam eine ausgewählte Sammlung von 150 Stichblättern einzeln zur Versteigerung, deren Gesammterlös ca. 20000 Frcs. betrug, also im Durchschnitt ca. 133 Frcs. Die Hälfte dieser 150 Stück kostete mehr als 100 Frcs., 12 davon mehr als 300 Frcs. (Nr. 103 sogar 500 Frcs., als Höchstpreis: Sakia-Muni in die Einöde gehend, in Relief ciselirt).

Von den sonstigen Säbelverzierungen wurden die Griffe der Schwertmesser (Kódsuka) mit 10—85, meist mit 20 Frcs. bezahlt; die Schwertnadeln (Kogaï) mit 10—20; die Kopfstücke mit der Zwinge mit 12—20, einzelne mit 30—60 Frcs.; die Seitenverzierungen des Schwertgriffes (Menuki, paarweise) mit 10—30. Dabei waren die verschiedenen Werkstätten und die verschiedensten Materialien (Eisen, Bronze, Schakudó, Tschibuitschi) vertreten.

Eine sehr reichhaltige Abtheilung bildeten die Netzke's, die verzierten Knöpfe aus Holz, Elfenbein und sonstigen Materialien, die bestimmt sind, die um das Inro, die Medicinbüchse, geschlungene Schnur am Gürtel festzuhalten. Sie brachten 15—25, um 40 und 50—85 Frcs.; ein elfenbeinernes (Nr. 1335) wurde mit 125 Frcs. verkauft; ein Knopf von Nobuyoshi, mit Lack (Nr. 1338) 135 Frcs.: ein hölzernes mit Masken

100 Frcs. Darauf wurde eine Sammlung von etwa 550 Stücken, alle mit Künstlernamen bezeichnet, in Gruppen zu 2, 3 und 4 Stücken, versteigert, wobei sich der Einzelpreis auf 15—30, auch 35—70 Frcs. stellte. Hervorgehoben seien hier Nr. 1 Tessaï, grosse Holzmaske, bemalt (ob überhaupt Netzke?) 410 Frcs.: 16 Itsugioku, Maske 61 Frcs.; 54 Atelier Miwa, sitzender Mann, der zu niesen sucht 95 Frcs.; 113 Gambun, Früchte (Holz) mit kleiner Ameise von Metall 115 Frcs.; 118 Massanao Dschimpuken, Blindenprügelei 110 Frcs.; 152 Massakadzu, Meerweib ihr Kind säugend 62 Frcs.; 216 Riusa, drei Schachspieler, Elfenbein 68 Frcs.; 243 bis 246 Tadakuni, Tadayoshi, Tadayuki, vier Stücke mit Thieren, zusammen 350 Frcs.; 254 Sukenaga, Todtenkopf mit Schlange 75 Frcs. u. s. w.

Von den eisernen, sehr schön nach Zeichnungen Hayashi's gearbeiteten Schränken brachten die kleineren etwa 400, die grossen über 1000 Frcs.

Lebhafte Theilnahme erweckten die Malereien, doch nicht genug, um der Forderung von je 100000 Frcs. für die beiden ältesten chinesischen Stücke, Nr. 1454 einen vom Berge herabsteigenden Sakia-Muni von Liang-Tschi, XII. Jahrh., farbig, und Nr. 1455 eine Doppeldarstellung von Wildenten im Sumpf von Mubki, XII. Jahrh., in Tusche, zu entsprechen; so flott, sicher und kräftig auch beide Stücke behandelt sind, wird doch wohl nur auf ihr Ursprungsland zu rechnen sein, um so fabelhafte Preise zu erzielen. Nr. 1456 ein Dharma von Ngan-Kwai, XIII. Jahrh., brachte 2.00 Frcs.; Nr. 1455 Roki (XVI. Jahrh.) Karpfen 300 Frcs.

Von den 16 buddhistischen Malereien wurde Nr. 1460 der sitzende Bodhisatwa Dschiso, als ein mit Sicherheit für Kanaoka (850 bis 931 n. Chr.), den Begründer der Kose-Schule, ausgegebenes Werk, für 100 000 Frcs. vergeblich ausgeboten und darauf zurückgezogen; abgesehen von der Feinheit der Ausführung und der Weihe der Auffassung konnte ihm besondere künstlerische Lebendigkeit nicht gerade nachgerühmt werden· Nr. 1471, ein nicht besonderes Werk von Tscho-Densu (XIV./XV. Jahrh.), wurde für 9900 Frcs. verkauft; zwei Stück gingen zu je 2000 Frcs. weg, ein hübsches (Nr. 1462) erwarb der Louvre für 2150, die übrigen brachten zwischen 600 und 1500 Frcs.

Die japanischen Werke begannen mit der Tosa-Schule (XIV. Jahrh. ff.). Nr. 1476 von Mitsunobu, das Bildniss eines Dichters, wurde um 600, Nr. 1478 von Mitsunori, Hofdamen, um 310 Frcs. für den Louvre erworben; die übrigen brachten meist 100—600 Frcs., Nr. 1475 von Mitsukuni, ein Bildniss, 300 Frcs.

Von den Werken der Chinesischen Schule (XV. Jahrh. ff.), Tuschmalereien, stiegen zwei sechstheilige Wandschirme von Sesson, mit schneebedeckten Bergen (Nr. 1487/88), auf 15 000 Frcs.; zwei weit ansprechendere kleine Sesson's, Nr. 1489 Eisvogel auf einem Zweig, und Nr. 1491 Eisvogel auf einer Woge, brachten nur 105 und 210 Frcs.; die übrigen meist 100—300 Frcs. — Die Kano-Schule (XVI. Jahrh. ff.): Nr. 1501, Shoyei, zwei Sperlinge in Bambus, Tusch, 125 Frcs.; die übrigen meist

100—300 Frcs. — Unabhängige Schulen: unverständlich waren die Preise für einen Sótatsu Nr. 1514 Kind mit einem Hunde (2050 Frcs.) und einen Kensan Nr. 1519 Beschneite Bäume (2600 Frcs.): die sogen. Korin's (Nr. 1515—18) brachten nur kleine Preise; ebenso die Ritsuo's (Nr. 1520—22); auch die Itscho's (Nr. 1523—24) wurden nicht hoch bezahlt. — Schulen von Kioto: Nr. 1527 Sosen, Affe, 530 Frcs.; Nr. 1528 derselbe, zwei Blatt: ein Affe und eine Hindin, 930 Frcs.

Eigenthümlich war es, wie unvortheilhaft sich ziemlich ausnahmslos die Werke der Volksthümlichen Schule (Ukioye) ausnahmen, während doch die gleichen Meister für den Holzschnitt so vortreffliche Vorlagen gearbeitet haben: es muss also abgewartet werden, ob diese Malereien, so hoch sie zum Theil auch bezahlt wurden, sich nicht mit der Zeit als Copieen herausstellen werden. Nicht übel waren unter dem Namen Mataheïs', des Begründers der Schule (XVII. Jahrhundert), Nr. 1534 drei einzelne Tänzerinnen auf Goldgrund, zusammen 600 Frcs., Nr. 1535 eine vornehme Dame 1000 Frcs., Nr. 1536 eine Tänzerin 900 Frcs.; von Kiyonobu Nr. 1545 und 1546, einzelne Frauengestalten, 180 und 310 Frcs.; — dagegen Moronobu Nr. 1541 Scene in einem Theehaus 820 Frcs., Nr. 1542 fünf spazierende Damen 350 Frcs.; zwei Kwaigetsudo's (Nr. 1548/49) brachten zusammen nur 200 Frcs.; Nr. 1552 Harushige, Frau auf einer Terrasse, 500 Frcs.; Nr. 1558 Kiyónaga, Fächer mit lesender Frau, 190 Frcs.; völlig unverständlich waren die Preise für Nr. 1554, Koriusai, zwei einzelne Frauengestalten, zusammen 3700 Frcs., und Nr. 1566 Shigemassa zugeschrieben, ebenso, zusammen 1400 Frcs.; die übrigen Werke des XVIII. Jahrhunderts brachten meist 100 bis 300 Frcs.

Nr. 1575, eine in die Badekufe steigende Frau, vom Rücken gesehen, unter Utamaro's Namen, gross, aber hart und roh, wurde mit 1400 Frcs. bezahlt, die übrigen Utamaro's mit 250 bis 400 Frcs.; Nr. 1580, eine Tuschmalerei von Shimman, 1450 Frcs.; andere Blätter aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts 150 bis 400 Frcs. — Hok'saï Nr. 1598 eine Kurtisane 1100 Frcs.; Nr. 1599 desgleichen, kleiner, geistreiche leichte Skizze, ebensoviel; am hübschesten in ähnlicher Art Nr. 1602, wie ein bunter Schmetterling anzusehen, aber mit 1550 Frcs. doch zehn Mal überzahlt! Nr. 1600 ein 8 m langer Makemono 1020 Frcs.; die übrigen Hok'saï's 100 bis 250 Frcs. — Die Hiróshigé's, mit Ausnahme von Nr. 1634, der leicht hingehauchten Tuschzeichnung eines Bootes auf der Sumida (210 Frcs.), unbedeutend, meist um 100 Frcs. bezahlt. — Nr. 1644 Kunisada, ein öffentliches Bad, 600 Frcs.

Die Thatsache, dass solche rohe Erzeugnisse überhaupt Abnehmer fanden und nun gar zu so hohen Preisen, erscheint geeignet, die nach anderen Richtungen so wohl begründete Werthschätzung Japan's in Misscredit zu bringen. *W. v. Seidlitz.*

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.

INHALT.

Druck von Albert Damcke, Berlin-Schöneberg.